No. _____

THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

BOSTON PUBLIC LIBRARY

Die Guitarre

seit

dem III. Jahrtausend vor Christus.

Eine musik- und kulturgeschichtliche Darstellung
mit genauer Quellenangabe.

Motto:
„Nicht in dem Großen liegt das Schöne,
sondern in dem Schönen das Große!“
(Vergl. Seite 62.)

Herausgegeben
von
Ernst Biernath.

Berlin.
A. Haack Verlagsbuchhandlung.
1907.

Feb. 13, 1908
9

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht vorbehalten.

Widmung.

Seiner lieben Frau

Elise Biernath, geb. Thum

in herzlicher Liebe und Dankbarkeit

gewidmet

vom

Verfasser.

Vorwort.

Bei Herausgabe dieses Werkes ist es mir eine angenehme Pflicht, den hochgeehrten Vorständen der Königlichen Bibliotheken und Museen Dank zu sagen, welche in entgegenkommendster Weise mir Tor und Tür öffneten und so zur Förderung meiner Forschungen beitrugen. Daß es mir möglich wurde, diese Arbeit bereits in zwei Jahren zu vollenden, verdanke ich vornehmlich dem Umstande, daß mir die reichen Bücherschätze der Königlichen Bibliothek in Berlin nach der neuen Benutzungsordnung vom 6. Febr. 1905 zur fast uneingeschränkten Benutzung zu Gebote standen. Durch mannigfache Winke und Ratschläge unterstützten mich die Herren Ober-Bibliothekar Dr. Kopfermann, Vertreter der Musiksammlung der Königlichen Bibliothek, Direktorial-Assistent Prof. Dr. H. Schäfer vom Ägyptischen Museum, Direktorial-Assistent Dr. L. Messerschmidt vom Vorderasiatischen Museum und Universitäts-Professor Dr. Eduard Seler, Abt.-Direktor im Kgl. Museum für Völkerkunde. Diesen Gelehrten gebührt mein herzlichster Dank für die Bereitwilligkeit und Freundlichkeit, mit der sie mir zur Hand gingen.

Da ich bemüht war, der interessanten Frage über den Ursprung der Guitarre auf den Grund zu kommen,

und den Weg aufzudecken, den die Guitarre in einem Zeitraum von mehreren tausend Jahren aus ihrer Heimat in Vorderasien bis zu uns nach der nördlichen Hälfte Europas hat zurücklegen müssen, so habe ich Umschau gehalten, wo nur irgend Bemerkenswertes gefunden werden konnte, und ließ mich nicht verdrießen, wenn auch hier und dort Hoffnungen auf wichtige Funde getäuscht wurden. Ich suchte mir so reiches Material wie irgend möglich zu verschaffen, und mußte oft aus alten und neuen Druckwerken erst ins Deutsche übersetzen. In der Quellenliteratur suchte ich namentlich nach Abbildungen von alten Bildwerken, welche ich für ebenso wichtige Zeugnisse und Behelfe wie gelehrte alte Traktate halte. Das Studium der orientalischen Altertumskunde bezw. der Berichte über die bisherigen Ausgrabungsfunde im Orient waren überaus lohnend.

Möge dieses Werk, nachdem es im Manuskript auf Veranlassung des Preußischen Kultusministeriums von der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin geprüft worden ist, allen Kunst- und Musikfreunden insbesondere meinen Schülern zur Belehrung und Unterhaltung dienen, und dazu beitragen, dem Instrument neue Freunde zu gewinnen.

Berlin W.-Charlottenburg, März 1907.

Ernst Biernath.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I.	
Einleitung. Guitarre und Laute. Allgemeines	1
II.	
Die Guitarre bei den Sumerern	4
III.	
Die Guitarre bei den Hethitern	17
IV.	
Die Guitarre bei den Ägyptern	23
V.	
Die Guitarre bei den Phöniziern	37
„ „ „ „ Kleinasiatischen Völkern	40
VI.	
Die Guitarre bei den Hebräern	45
VII.	
Die Guitarre bei den Griechen	61
VIII.	
Die Guitarre bei den Römern	81
IX.	
Die Guitarre zur Zeit der ersten Christenheit	92
X.	
Die Guitarre bei den Völkern der nördlichen Hälfte Europas	104
XI	
Die Guitarre seit Anfang des XIII. Jahrhunderts . . .	120
XII.	
Schluß. Die Guitarre in Indien und China, Afrika und Amerika	139
Berichtigungen	144

I.

Einleitung.

Der Name „Guitarre“ ist aus dem römischen „Cithara“, dem ursprünglich griechischen „Kithára“, entstanden,[1]) und es wird mit ihm dasjenige Saiteninstrument bezeichnet, welches aus einem Resonanzkasten und daran befestigtem Halse mit Griffbrett besteht, und mit beiden Händen gespielt wird; indem die Finger der rechten Hand die Saiten über dem Schallkörper in Vibration setzen, während mit den Fingern der linken Hand die Töne auf dem Halse des Instruments gegriffen werden. Die Guitarre darf heutzutage als aktuell gelten. In allen Kulturländern ist sie verbreitet, in Deutschland findet man sie fast in jedem Hause, bei hoch und niedrig. Die Guitarre ist das Hausinstrument par excellence, und verdient, von ihrem Ursprung her etwas genauer gekannt zu werden. Vielfach wird die Guitarre irrtümlich „Laute“ genannt, in den Konzert-Ankündigungen liest man öfters „Lieder zur Laute gesungen“, indes ist das Begleitinstrument jedesmal eine Guitarre, keineswegs aber eine Laute.

[1]) Schneider. Musikal. Instrumente. Leipzig. 1834. — De Coussemaker. Instr. de musique en moyen âge, in Didron's Annales archéologiques. XVI. Bd. Paris. 1856. S. 105. 108.

Man darf die Guitarre oder ein guitarreartiges Instrument, wenn auch mit gewölbtem Corpus, niemals mit der Laute verwechseln. Die Laute hatte ihre charakteristischen Merkmale volle tausend Jahre hindurch bis zu ihrem Aufhören in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts beibehalten. Dazu gehörten: das stark gewölbte apfel- oder birnförmige Corpus, ein kurzer, breiter Hals, der namentlich seit dem XVII. Jahrhundert allmählich länger geworden war, doppelchörige Saiten, Bünde aus Schafdärmen und ein fast rechtwinklig abgebogener Wirbelkasten.[1]) Dagegen hat die Guitarre einen flachen geraden oder auch gewölbten Schallkörper, einen langen, schmalen Hals mit nur wenig abgebogenem Wirbelkasten, einfache Saiten, und ein Griffbrett mit festen Bünden aus Stäbchen von Messing, Elfenbein oder Holz, welches vom zwölften Bunde ab auf der Schalldecke des Corpus aufliegt. Die Form des Schallkörpers, die Anzahl der Saiten, und der Name der Guitarre sind im Laufe der Zeiten und bei den verschiedenen Völkerschaften vielfachen Veränderungen unterworfen gewesen.

Bei welchem Volke werden wir den Ursprung und die Heimat der Guitarre zu suchen haben? Nicht bei wilden und rohen Nationen, welche am Geräusch

---

[1]) O. Körte. Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts. Leipzig. 1901.

lärmender Instrumente, und an einem sehr lauten wilden Geschrei großes Wohlgefallen finden, sondern bei einem auf hoher Kulturstufe stehenden Volke, welches von der Empfindung bereits zur Vorstellung und Unterscheidung des empfundenen Tones, und in weiterer geistiger Entwicklung zum Begriffe der Musik und musikalischer Kunstübung vorgeschrieben ist. Welches Volk des Altertums hat diese Kunst, und damit auch einen Teil dieser Kunst, nämlich die Erfindung und Verbesserung der Musikinstrumente, zuerst auf einen gewissen Grad der Vollkommenheit gebracht? Nach unseren Überlieferungen bis vor wenigen Jahrzehnten sind solche Völker nach und nach, und auf sehr verschiedene Weise die Agypter, Hebräer, Griechen und Römer gewesen. In den letzten Jahren haben jedoch die Ausgrabungen in Kleinasien bezw. Vorderasien überraschende Resultate auch für die Geschichte der Guitarre ergeben. Als das älteste Kulturvolk des orientalischen Altertums, welches in prähistorischen Zeiten noch vor den semitischen Völkern Vorderasien bewohnte, kennen wir jetzt die Sumerer. Dieses Volk stand schon auf hoher Kulturstufe, als von Assyriern und Babyloniern, von Phöniziern und Hebräern, von Griechen und Römern noch keine nennbaren Spuren vorhanden waren, und von denen sogar die alten Ägypter noch lernen konnten.

II.

Das Land, in das die Geschichte der Guitarre uns zuerst führt, ist allen von Jugend auf aus dem Alten Testamente wohl bekannt. Es ist die kleine Alluvialebene südlich von Baghdâd, von den Stromläufen des Euphrat und Tigris begrenzt, der Sitz uralter Staatenbildungen. Von den einheimischen Keilschriftquellen wird es am gewöhnlichsten mit dem Doppelnamen „Sumer und Akkad“ bezeichnet, das Land der

Sumerer,

uns geläufiger unter dem Namen Babylonien[1]). Heute ist es so recht eine Toteninsel, ein Land der Gräber und des Schweigens. Der gegenwärtige Zustand des tief heruntergekommenen Landes kann nicht besser geschildert werden als mit den ausdrucksvollen Worten der Bibel in der Sprache eines Jesaia und Jeremia, doppelt bedeutsam, wenn wir berücksichtigen, daß die zitierten Worte aus einer Zeit herrühren, da dieses Land unter der Herrschaft der Babylonier noch ein weitgestrecktes Prachtgefilde und ein blühender Garten war. Die Öde und grenzenlose Zerstörung, welche

[1]) H. V. Hilprecht. Die Ausgrabungen im Bêl-Tempel zu Nippur. Leipzig 1903.

das heutige Babylonien charakterisieren, sind so allgemein und ergreifend, daß sie auf jeden Besucher ihren erschütternden Eindruck nicht verfehlen. Es sieht aus, als ob „Gott Sodom und Gomorra umgekehrt hätte“ (Jes. 13, 19. — Jer. 50, 40). „Fürwahr, es ist Trockenheit gekommen über Babels Wasser, daß sie versiegten“ (Jer. 50, 38). „Seine Stätte ist zu einem dürren öden Lande worden, zum Lande, da niemand innen wohnt“ (Jer. 51, 43). Der Boden ist versengt, mit Scherben und Salpeter bedeckt und an vielen Stellen unter drei bis vier Fuß tiefem Flugsande begraben. Einst, so weit das Auge reichte, üppige Palmenhaine, wogende Ährenfelder, bewässert mit den oft in den Inschriften erwähnten Schöpfanlagen, blühende Städte und Gehöfte, das Land, das oft als die Wiege der Menschheit bezeichnet wird (Genesis, Kap. 2), wo Künste und Wissenschaften blühten, und jetzt — ein offenes Land „Nod“ (Genesis 4, 16), eine Stätte der Verwüstung, das Dorado von Räubern und Mördern[1]).

[1]) Seit letzter Zeit jedoch liegt der Ottomanischen Regierung viel daran, Mesopotamien zu neuem Leben zu erwecken und dies in mancher Hinsicht von der Natur bevorzugte Land zu seiner früheren Blüte wieder erstehen zu lassen. Die mit den Arbeiten für Regulierung des Euphratflusses, mit dem Bau von Irrigationswerken, Schleusensystemen, Wassergängen und Kanälen beauftragten Ingenieure sind bereits an Ort und Stelle. Nach Vollendung der Arbeiten steht ein Aufblühen Mesopotamiens in Aussicht, und die dort, besonders im Distrikt von Divanié ansässige Bevölkerung wird eines ungeahnten Aufschwunges ihrer wirtschaftlichen Wohlfahrt gewärtig sein können. (Nach Mitteilungen aus der „Deutschen Orient-Korrespondenz“).

Im Innern dieses jetzt nichts weniger denn paradiesischen Landes, südöstlich von Hilleh, hingestreckt am nordöstlichen Rande der zu allen Jahreszeiten bestehenden ʿAfeč-Sümpfe, liegen die imposanten Ruinen von Nuffar. Mit Babylon und Warkâ die ausgedehntesten Trümmerhügel der ganzen Tiefebene, bilden sie mit größeren und kleineren Unterbrechungen seit 1889 den Gegenstand methodischer Ausgrabungen der Nordamerikanischen Expedition der Universität von Pennsylvania in Philadelphia, deren treibende Kraft der wissenschaftliche Leiter Professor H. V. Hilprecht ist. Ein großer, jetzt trockener Kanal, früher an vielen Stellen 6 m tief und 50—60 m breit, teilt die Ruinen in annähernd gleiche Hälften. Das uralte sumerische Kulturvolk, das ihn gegraben, bezeichnet ihn in seiner Schrift als den „Euphrat von Nippur", und die nachsumerischen, semitischen Bewohner Babyloniens hießen ihn „Kabaru" oder „den großen Kanal", dessen Wasserfülle die beispiellose Fruchtbarkeit des ganzen inneren Landes bedingte. Er ist identisch mit dem biblischen „Chebar im Lande der Chaldäer" (Ezechiel 1, 1 u. 3; 3, 15), an dessen östlichen Ufern die Exulanten Judas nach der Zerstörung Jerusalems angesiedelt wurden.[1]) Die Ruinen von Nuffar repräsentieren das alte Nippur, nach einer offenbar wohlbegründeten talmudischen Tradition identisch mit dem biblischen „Chalne im

[1]) Hilprecht S. 10. 11.

Lande Sinear“ (Genesis 10, 10), einer der vier Hauptstädte im Reiche des Nimrod. Unzählige Tontafeln und Türsteine mit Keilinschriften geben Kunde aus den Zeiten der uralten Könige Lugal-kigub-nidudu und Sargon I, aus dem vierten Jahrtausend vor Christus.

Das wesentlichste Interesse für uns haftet an einem kleinen Tonrelief, welches in der Priesterschule des uralten Bêl-Tempels gefunden worden ist. Es scheint eine humoristische Darstellung zu sein: ein Hirte sitzt inmitten seiner Herde auf einem Stein und spielt eine Guitarre, während der Schäferhund davorsteht mit hochgestrecktem Kopfe, das Maul geöffnet, den Gesang und das Spiel seines Herrn mit langgezogenen Tönen begleitend.[1]) Das Instrument ist als Guitarre durch den länglich runden, etwa 40 cm langen Resonanzkörper und den etwa zweimal längeren Hals genügend und deutlich gekennzeichnet. Auch in der Haltung der Hände: die Rechte liegt auf dem unteren Rande des Schallkörpers, während die Linke am Ende des Griffbrettes den Hals umfaßt hält, erkennen wir, daß der Mann eine Guitarre spielt, und zwar mit einem Plektrum, wie wir es auf den Wandmalereien der alten Ägypter[2]) und auf Malereien aus

[1]) Hilprecht S. 59. 60. — Vergl. auch H. V. Hilprecht. Explorations in Bible Lands. Edinburgh. 1903. S. 528. 529. — [2]) Champollion. Monuments de l'Egypte. Paris. 1855. Taf. 157. Fig. 4. — Rosellini. I Monumenti dell'Egitto. Pisa. 1834. Taf. 95. Fig. 1. — Prisse d'Avennes. Histoire de l'art Egyptien. Paris. 1878. Taf. 44.

dem Mittelalter[1]) genau ebenso dargestellt finden, indem die Guitarre wagrecht vor der Brust im rechten Arm ruht. Daß der Spieler die Guitarre mit einem Plektrum anschlägt, was aus der Haltung der rechten Hand ersichtlich ist, darf nicht wundernehmen, denn weiterhin wird der Nachweis erbracht werden, daß die Guitarre im Altertum wie im Mittelalter sowohl mit den Fingern der rechten Hand als auch mit einem Plektrum gespielt worden ist. Dieses Tonrelief stammt etwa aus der Mitte des dritten Jahrtausends vor Christus.[2])

Für die musikalische Begabung der Sumerer zeugt auch die Tatsache, daß dieses uralte Kulturvolk bereits vervollkommnete Harfeninstrumente in Lyraform besaß. Ein solches größeres Saiteninstrument der Sumerer ist auf einem Bas-Relief abgebildet, welches in den Ruinen von Tell-Loh, dem alten Lagash der Chaldäer, aufgefunden worden ist, und aus der Zeit von 3000 bis 2800 v. Chr. herrührt.[3]) In der darauf dargestellten gottesdienstlichen Handlung im Tempel rührt eine sitzende Person mit den Fingern der rechten Hand die Saiten eines Instruments, welches etwa einen Meter hoch ist, mit elf Saiten bespannt, und einer großen Lyra mit geraden etwas auswärts gerichteten

---

[1]) De Coussemaker. Mem. sur Hucbald. Paris. 1841. Taf. 5. Fig. 6. — [2]) Hilprecht S. 47. — [3]) Ernest de Sarzec. Découvertes en Chaldée. Paris. 1893. Taf. 23. S. 219. 220. — Ball. Light From the East. London. 1899. S. 58.

Armen gleicht. Dieses Instrument ist mit einer Stierfigur, welche auf dem Schallkasten vor den Saiten steht, geschmückt, wahrscheinlich um die Klangfülle und den tiefen Ton des Instruments zu allegorisieren.

Eine wie lange historische Entwicklung vorauszusetzen ist, ehe man derartige vollkommene Musikinstrumente im dritten Jahrtausend vor Christus zu schaffen imstande war, entzieht sich noch zur Zeit unserm Urteil. Jedoch dürften 1000—2500 Jahre für eine derartige Entwicklung aus den ersten Anfängen menschlicher Zivilisation anzusetzen sein. Ein gewaltiger Wechsel hat sich im Laufe der Zeit in jenem Lande vollzogen. Altsumerische Kunst und Wissenschaft sind unter den semitischen Einwanderern und Eroberern allmählich degeneriert und endlich ganz untergegangen. Aus nachsumerischer Zeit wurde, abgesehen von der bei Engel S. 55 abgebildeten Tambura-Spielerin, bei den Ausgrabungen der assyrischen Ruinen von Khorsabad (Ninive) ein Reliefbild gefunden, das wahrscheinlich nur ein Teil von einem größeren Bas-Relief ist, mit der Darstellung einer feierlichen Handlung beim Tempeldienst. Neben zwei in Löwenmasken vermummten Tänzern steht ein Spielmann mit einem guitarrartigen Instrument. Dieses hat ein kleines ovalförmiges Corpus, etwa so lang wie der Unterarm und einen viermal so langen Hals mit zwei herabhängenden Bändern oder Lederriemen, welche um den Hals geknotet zur Befestigung der Saiten an Stelle

von Wirbeln dienten.[1]) Dieses Guitarre-Instrument war auch im XVII. Jahrhundert im Abendland bekannt unter den Namen Bichordum, Trichordum oder Colachon,[2]) und ist noch heutigen Tages in Vorderasien bei den Türken, Arabern und Persern unter dem Namen Tambura, Tanbur oder Danbur in Gebrauch, auch bei den Neugriechen, welche es Sewuri oder Icitali nennen.[3]) Pythagoras (ca. 540—500 v. Chr.) schreibt den Troglodyten, welche in dem vom Taurus durchzogenen Gebiete Kleinasiens in Tropf- und Bimsteinfelsen geschlagene Höhlen bewohnten, eine dreisaitige Guitarre zu, die sie aus dem Holz des Lorbeerbaumes verfertigten und Pandura nannten.[4]) Ebenso berichtet Julius Pollux, ein Zeitgenosse des Kaisers Commodus (180—192), daß die Nachkommen der alten Assyrer die dreisaitige Pandura spielen.[5]) Ferner erwähnt auch der berühmte arabische Gelehrte Alfarabi (um 900) in seinen Schriften das Tanbur von Khorassan und das Tanbur von Bagdad. Tanbur oder

[1]) Bonomi. Niniveh and its Palaces. London. 1853. S. 230. Fig. 114. 115. 116. — Carl Engel. The Music of the Most Ancient Nations. London. 1870. Fig. 12. S. 54. Fig. 13. S. 55. Ankermann. Die afrikan. Musikinstrum. Berlin. 1905. S. 11. — Sonderabdruck aus dem Ethnolog. Notizblatt Bd. III Heft 1. George Rawlingson. The 5 great Monarchies. London. 1879. Vol. I. S. 533. 534. — [2]) Mersenni. Harmonicorum libri. Paris. 1635. XII. S. 35. — [3]) Bonomi. S. 230. — Ambros. Gesch. d. Mus. I. Leipzig. 1887. S. 426. 459. 460. — [4]) De la Borde. Essai sur la musique. Paris. 1780. I. T. S. 16. — Von Jan. De fidibus Graecorum. Berlin. 1859. S. 37. — [5]) Pollux IV. 60. — Athenäus IV. 82. — Von Jan. S. 37.

Danbur ist wohl nur durch eine Buchstabenversetzung aus Pandur entstanden, und dieser Name kann als Beweis gelten, daß die Guitarre der Sumerer durch die Assyrer, und nach ihnen durch die Perser und Araber, weun auch in etwas veränderter Gestalt und unter anderem Namen, in derselben Gegend erhalten worden ist. Der Prophet Daniel nennt Kap. 3 v. 5 zur Zeit Nebukadnezars (604—561 v. Chr.) bei den Babyloniern ein Saiteninstrument mit dem aus dem Chaldäischen herkommenden Namen „Sabbeca"; und das guitarreartige Instrument, welches die Griechen und Römer aus Kleinasien angenommen hatten, wurde hiernach wieder von ihnen ähnlich „Sambuke" genannt.[1]) Es wird als viersaitig beschrieben, und da nach ihm ein schiffähnliches Belagerungswerkzeug denselben Namen gehabt haben soll,[2]) so wird es wohl eine Guitarre mit gewölbtem Resonanzboden gewesen sein, mit einem mit Bünden versehenen Griffbrett. Der bauchige Schallkasten und das Griffbrett mit den Querbünden und mit den darüber gespannten Saiten konnten mit einem Schiffsrumpf und mit den auf Schiffen gebrauchten Strickleitern sehr wohl verglichen werden.[3]) Im Mittelalter war in Europa für die Guitarre auch ein ähnlicher, der aus Sambuke entstandene Name

[1]) Titus Livius. Rom. hist. lib. 39. — Die Bildung Sambuke und Sambiut aus Sabbeca ist in Vergleich zu stellen mit der Entstehung von Samstag, althochdeutsch Sambaztac aus Sabbatstag. — [2]) Athenäus. XIV. 633. — [3]) Nowack. Hebräische Archäologie. Freiburg u. Leipzig. 1894. S. 276.

„Sambiut“ im Gebrauch, welchen wahrscheinlich Kreuzfahrer von den Arabern mitgebracht hatten. In Gottfrieds von Straßburg (1165—1215) „Tristan und Isolde“ rühmt sich Tristan auch des Gesanges und des Spiels auf „Sambiut“. — „Was ist das“? fragte König Marke. Tristan preist es als das beste Saitenspiel, das er kann. Auf dem Rande des Manuskripts von Tristan und Isolde (Bibl. impér. Paris. 1260) ist, offenbar dazu als Illustration, eine dreisaitige Guitarre aufgezeichnet, mit achtförmigem Korpus und Schallloch.[1]) Es darf daher mit Euphorion, einem griechischen Dichter aus Chalkis auf Euboa um 250 vor Chr. behauptet werden, daß das von den Babyloniern mit dem chaldäischen „Sabbeca“ benannte Instrument eine Guitarre war, ebenso wie die Pandura.[2])

Unter den assyrischen Altertümern erregt ein Siegel oder Petschaft, welches sich in einer Pariser Sammlung befindet, besonderes Interesse.[3]) Es hat die Form eines kleinen stumpfen Kegels, und ist am Griffende mit einem Loch durchbohrt. Die Siegelplatte besteht aus grauem Achat, in Kalkstein eingesetzt, und hat 22 mm Durchmesser. Auf der Platte wird eine merkwürdige und seltene Szene dargestellt. Eine

---

[1]) M. Viollet-le-Duc. Dictionnaire. II Bd. Paris. 1871. S. 276. — [2]) A. Baumeister. Denkmäler des klassischen Altertums. München u. Leipzig. 1888. III. Bd. S. 1544. — [3]) Clercq. Catalogue. Antiquités Assyriennes. Paris. 1903. T. II. Tafel III. No. 64.

Gottheit sitzt auf einem Thronsessel, das Gesicht nach links dem Beschauer zugewendet, bekleidet mit langem Kleide, das Haar mit einem Stirnband kronenartig hochgebunden, mit nach hinten herabfallenden Locken. Sie spielt oder hält nur auf den Knien eine Lyra mit geraden, etwas auswärts gerichteten Seitenarmen, sehr ähnlich, nur in verkleinertem Maßstabe, dem bereits beschriebenen ein Meter hohen Tempelinstrument der alten Sumerer; vor sie hin tritt eine Person, welche ein guitarreartiges Instrument spielt, den Kopf nach rechts gewendet, bekleidet mit langem Gewande, mit einem Schleier auf dem Kopfe. Zwischen beiden brennt auf zierlichem Fackelständer eine lodernde Flamme, über dem Guitarrespieler glänzt ein achtstrahliger Stern, der Fußboden zeigt einen Fliesenbelag in regelmäßigen Quadraten. Das deutlich abgebildete Guitarreinstrument hat einen mehr kreisrunden Klangkörper und einen etwa anderthalbmal so langen Hals. Dieser Petschaft stammt aus der Achämeniden-Zeit, aus der Regierungszeit der alten Perserkönige, welche mit Kyrus I um 559 v. Chr. zur Herrschaft gelangten und bis 330 v. Chr. regierten, und scheint einem obersten Vorsteher der Tempelmusik angehört zu haben. Guitarren mit fast kreisrundem Corpus und langem Halse, wie auf dem Petschaft dargestellt, finden sich auch zur Zeit des Imperium Romanum und ausgangs des XV. Jahrhunderts auf Abbildungen, so auf einem römischen

Marmorstück, abgezeichnet bei Baron und Combe,[1]) und im Brevier des Burgunder Herzogs Philipp III. (1419—1467), das in der Königlichen Bibliothek in Brüssel aufbewahrt wird,[2]) und wurden, ebenso wie in Vorderasien im VI. vorchristlichen Jahrhundert die dreisaitigen Instrumente, Pandura genannt.[3]) Es darf daher das Guitarreinstrument auf dem Petschaft als eine altpersische Pandura angesprochen werden, und die Wiedergabe der beiden Saiteninstrumente zum Nachweis dafür dienen, daß die altsumerische Guitarre und Tempellyra aus dem dritten Jahrtausend vor Christus, wenn auch in etwas abgeänderter Form, noch im VI. Jahrhundert vor Christus, und zwar in demselben Lande im Gebrauch gewesen sind.

Welchen Namen wird die Guitarre bei den Sumerern gehabt haben? Die Inschriften, welche bisher haben entziffert werden können, geben uns darüber keinen Aufschluß, wohl aber überliefert uns die Bibel den ältesten und auch bei den Sumerern wahrscheinlich ursprünglichen Namen für die Guitarre. Auf den Wert der geschichtlichen Angaben der Bibel soll in einem der nächsten Kapitel näher eingegangen

[1]) Baron. Historische, theoretische und praktische Untersuchung der Laute. Nürnberg. 1727. S. 31. — Taylor Combe. Ancient Marbles in the british Museum. London. 1818. Buch 5. Seite 35. Plate IX. Fig. 3. — [2]) De Coussemaker. Instr. de musique. S. 110. — [3]) Athenäus lib. XIV. de Phano, citharoedo. — Lampridius, cap. XXXII. — Michäel Praetorius Syntagma musicum. Wolffenbüttel. 1619. — Forkel. Allgemeine Gesch. d. Musik. Leipzig. 1788. I Bd. S. 311. — Von Jan. S. 37.

werden. In dem im Urtext der Bibel oft vorkommenden Saiteninstrument „Kinnor“ ist, wie weiterhin nachgewiesen werden wird, durchaus eine Guitarre zu erblicken. Dieses Wort „Kinnor“ als Namen für die Guitarre kommt bei allen semitischen Völkern des orientalischen Altertums vor, indessen wohl gemerkt als Fremdwort, und so auch heute noch bei den syrischen Arabern, bei den Persern, und dann auch bei den Armeniern, welche vielleicht nicht ohne Berechtigung für Nachkommen der Sumerer, der Urbewohner Vorderasiens gehalten werden. Ehe gegen das Ende des dritten Jahrtausends vor Chr. die von Süden her vordringenden Semiten-Völker mit ihren zahllosen siegreichen Horden das Sumererland überschwemmten und einnahmen, waren bereits mehrere Generationen hindurch einzelne Familien semitischer Herkunft daselbst seßhaft gewesen (Genesis 11, 31). Abraham kam aus Ur in Chaldäa. Jakobs Schwiegervater Laban wohnte in Mesopotamien. In dieser Gegend soll auch das Paradies gelegen und die ersten Menschen gewohnt haben (Genesis 2), und einer von ihnen, Jubal wird als Erfinder des „Kinnor“ erwähnt (Genesis 4, 21). Die Bibel berichtet in Genesis 31, 27: Da sprach Laban zu Jakob: Warum hast du mir's nicht angesagt, daß ich dich hätte begleitet mit Freuden, mit Singen, mit Pauken („Tuph“) und „Kinnor“?[1])

[1]) Dieser eigenartig anmutenden Zusammenstellung der Pauke mit der Guitarre („Tuph“ und „Kinnor“) werden wir im

Indem nun durch das Tonrelief aus dem Bêl-Tempel zu Nippur das erste Vorkommen und der Gebrauch der Guitarre bei den Sumerern erwiesen wird, wird auch für die eben zitierte Bibelstelle der bezügliche Beweis erbracht, daß nämlich Laban in Mesopotamien die daselbst beheimatete Guitarre gekannt und bei Anwendung des Wortes „Kinnor", welches seiner Sprache gänzlich fremd war, den für die Guitarre dort landläufigen Namen unverändert wiedergegeben haben wird. In diesem biblischen Bericht dürfte uns mit „Kinnor" der Namen für die Guitarre der Sumerer überliefert worden sein.

---

weiteren Verlauf der Darstellung auch bei den Ägyptern begegnen, sie wird wohl im alten Orient üblich gewesen sein; man muß dabei allerdings nur an kleine Handpauken denken; wie solche auch auf ägyptischen Wandmalereien abgebildet sind.

III.

Im zweiten Jahrtausend vor Christus lernen wir als die Reste der Urbevölkerung Kleinasiens, die

Hethiter

kennen, welche sich des Vordringens der semitischen Volksstämme zu erwehren vermochten, und ihren Sitz in der Landschaft des alten Kappadokiens und in Syrien hatten, zwischen den Flüssen Halys im Westen und Euphrat im Osten, bis zum Pontus im Norden und im Süden bis nach Palästina hinein. Ihr Name ist uns durch die Heilige Schrift geläufig geworden. Im Lande Canaan verkaufte der Hethiter Ephron an den aus Ur in Chaldäa eingewanderten Abraham seinen Acker mit der zweifachen Höhle, gegenüber Mamre bei der Hauptstadt Hebron (Genesis. 23.). Als Esau, der Sohn Isaaks, vierzig Jahre alt war, verheiratete er sich mit Judith, der Tochter des Hethiters Beri, und mit Basmath, der Tochter des Hethiters Elon (Genesis. 26, 34.). Vor der Eroberung Canaans durch die Kinder Israels berichteten die von Mose ausgesandten Kundschafter, „daß im Lande Canaan, worinnen Milch und Honig fließt, auf dem Gebirge Hethiter wohnen“ (4. Mose, Kap. 13). Die nach der Eroberung noch übrig gebliebenen Hethiter machte

Salomo tributpflichtig (1. König 9, 20, 21. — 2. Chronika 8, 7, 8). Das Volk der Hethiter ist auch aus ägyptischen Quellen bekannt geworden. Aus Ramses' II., welcher der XIX. Pharaonen-Dynastie (1292—1225) angehört, ausführlichen Nachrichten über seine Kriege in Syrien weiß man, daß die Hethiter im XIII. Jahrhundert v. Chr. bei Kedesch am Orontes von den Ägyptern besiegt wurden. Der Schlacht folgte ein Friedensschluß, dessen Wortlaut sowie bildliche Darstellungen aus der Schlacht in altägyptischen Inschriften und Denkmälern uns überliefert sind.[1]) Der Pharao aber nahm eine Tochter des Hethiterkönigs zur Frau.[2]) Das Reich der Hethiter kam allmählich ganz zu Fall, als auch von Osten her die Assyrer anfingen das Land mit Krieg zu überziehen. Ausgrabungen haben bis heute noch nicht soviel Material zu Tage gefördert, um daraus eine genauere Kenntnis der hethitischen Geschichte und Kultur gewinnen zu können. Die Ausbeute an Inschriften und Skulpturen ist noch als spärlich zu bezeichnen, jedoch hat sich eine Verwandtschaft der hethitischen mit den ägyptischen Schriftzeichen nachweisen lassen.

Zu den schönsten der bisherigen Funde gehören zwei hethitische Skulpturen aus vorsemitischer bezw.

---

[1]) Lepsius. Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien. Berlin. 1842—1845. III. S. 146. — Erman. Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum. Tübingen. 1885. S. 704. — [2]) Lepsius. Denkmäler. III. 196.

vorphönizischer Zeit, etwa um 1500 v. Chr., eher früher als später, welche für die Geschichte der Guitarre ebenfalls von wesentlicher Wichtigkeit sind. Aus den Palastruinen von Üjük, einem Orte im nördlichen Teile Kleinasiens, südlich von Sinope, stammt ein Basrelief mit einer Gruppe männlicher Figuren. Der links stehende Musiker spielt eine Guitarre, deren Resonanzkörper eine achtförmige Gestalt hat: länglich viereckig mit abgerundeten Ecken und leicht eingezogenen Seiten; vom Ende des Halses hängt eine lange bandartige Schleife herab. Das Corpus, dessen Größe der Brustbreite des Spielers gleichkommt, ruht im rechten Arm, die rechte Hand liegt von unten her auf dem Rande des Schallkörpers auf, während die linke Hand bei erhobenem Arm das Ende des Halses umfaßt hält.[1]) Aus der Haltung der rechten Hand ist auf den Gebrauch eines Plektrums zu schließen, während uns in dieser hethitischen Guitarre zum ersten Male die achtförmige Gestalt begegnet, welche seit dem Mittelalter auch bei unserer Guitarre bisher am gebräuchlichsten geblieben ist. Das Relief mit diesem Guitarrespieler scheint die Wiedergabe einer heiligen Handlung zu sein, welche unter Musikbegleitung in einem Tempel vor sich ging.

Der zweite Fund ist bei Sendschirli ausgegraben worden. Dieser Ort liegt im heutigen Nord-Syrien,

[1]) Perrot et Chipiez. Histoire de l'art de l'antiquité. Paris. 1887. T. IV. S. 670. Fig. 331.

gegenüber der nordöstlichen Spitze Cyperns, in dem Winkel, den die Halbinsel Kleinasien mit der syrischen Küste bildet. Heute ist es ein kleines Dorf, früher war es eine große starkbefestigte Königsstadt der Hethiter. Die Ausgrabungen haben den Burgberg, eine Art Akropolis, freigelegt, der von einer tiefer gelegenen Unterstadt umgeben war; diese wiederum war von einem doppelten Zuge kreisförmiger Ringmauern eingeschlossen, von denen jede hundert Türme und drei Tore hatte. Von einigen Burgtoren sind die Orthostaten, welche vielfach mit Bildwerken geschmückt sind, wohl erhalten geblieben. Zwei Orthostaten, welche als der siebente und der achte bezeichnet werden, müssen im Zusammenhange und als Gruppe betrachtet werden. Auf dem ersteren, dem linken Relief, ist ein Mann mit langem Gewande bekleidet zu sehen, welcher auf einem Stuhle sitzt und ein Guitarreinstrument spielt, auf dem rechten steht ein Mann in kurzem Leibrock, offenbar in der Haltung eines begeistert Zuhörenden. Das Guitarreinstrument ähnelt ganz dem auf einem in den assyrischen Ruinen von Khorsabad ausgegrabenen Relief abgebildeten und bereits oben besprochenen Instrument, es hat ebenso wie dieses einen kleinen ovalen Resonanzkörper und einen sehr langen Hals. Es ist auf den rechten Schenkel des Spielers aufgestützt, und die hoch bis über Schulterhöhe erhobene linke Hand greift die Töne auf den Saiten nahe am Ende des Halses, während

die eigentlich spielende rechte Hand unten am Resonanzkörper die Saiten anschlägt. Am oberen Ende des Halses ist eine lange, herabhängende Schleife zu erkennen, welche wohl als Tragband des Instruments benutzt zu werden pflegte.[1])

Über den Namen der Guitarre bei den Hethitern ist auch nichts bestimmtes zu sagen, es kann nur angenommen werden, daß die Hethiter ebenso wie die Sumerer die Guitarre „Kinnor" genannt haben werden. Von den Hethitern zunächst war die Guitarre, wie wir weiterhin sehen werden, zu den Ägyptern gekommen, in deren hieroglyphischen und hieratischen Texten sich das Wort „kn-an-aul" (Anast. IV. 12, 1) findet, das heute bereits seit langem richtig mit Kinnor, Kinyra, Kinnyra, Cithara identifiziert ist (vgl. Rougé, Chrest. p. 138). Diesem Wort liegt ohne Zweifel eine unbekannte Sprache zu Grunde, keineswegs entstammt es der ägyptischen, in der es gänzlich isoliert dasteht.[2])

Diese Guitarren der Sumerer und Hethiter, der Urbevölkerung Vorderasiens, finden wir, wie eben gesagt, in etwas späterer Zeit bei den Agyptern wieder, seit Beginn des Neuen-Reiches, etwa seit 1500 v. Chr., und zwar unter dem Namen „Nefer"[3]), woraus dann die Hebräer Nebel oder Nabla machten[4]), oder auch

[1]) Mitteilungen aus den orientalischen Sammlungen. Heft XIII. Berlin. 1902. S. 220, 221. Abbildg. No. 118, 119. — [2]) Dr. J. H. Bondi. Hebr.-Phöniz. Lehnwörter in hieroglyph. Texten. Leipzig. 1886. S. 79. — [3]) Ermann. S. 343. — [4]) Schneider. Beschreibung der musikal. Instrumente. Leipzig. 1834.

unter dem ägyptischen Namen „Kn-ȧn-ȧul“ für Kinnor[1]). Die Kenntnis über den Ursprung und die Herkunft dieser Guitarreinstrumente ging nach der Vernichtung der alten Sumerer- und Hethiter-Reiche gänzlich verloren, und daher ist es zu erklären, daß im zweiten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung die Erfindung der „Nabla“ bezw. des Kinnor den Assyrern und Kappadokiern, also den späteren Nachfolgern und Nachkommen der Sumerer und Hethiter zugeschrieben werden konnte.[2])

[1]) Dr. J. H. Bondi. Hebr.-Phöniz. Lehnwörter in hieroglyph. Texten. Leipzig. 1886. S. 79. — [2]) Clemens von Alexandrien. Strom. l. I. p. 307. — Athenäus Deipn. l. IV. c. 23.

IV.

Eine gleich uralte Kultur wie die Sumerer und Hethiter in Vorderasien, besaßen in dem langgestreckten Flußtal des Nil, im schwarzen Lande „Chemi“, wie es die Einwohner, in „Ägypten“, wie die Griechen es nannten, die alten

Ägypter.

So lange Ägypten für den Altertumsforscher ein verschlossenes Wunderland war, das heißt bis zur französischen Expedition von 1798 unter dem damaligen General Bonaparte, mußte man sich neben einigen ungenügenden Reiseberichten mit den Nachrichten der antiken Schriftsteller begnügen, und wieviel Wertvolles auch die Schriften Herodot's, Diodor's Strabo's u. a. über das Land und Volk am Nil enthalten, was Musik und das Vorhandensein von Guitarren betrifft, war man auf jene Nachrichten hin geneigt, Kenntnis und Übung derselben den Agyptern so gut wie abzusprechen. Es konnte schon für einen wichtigen Fund gelten, als der fleißige Forscher Charles Burney an einem auf dem Campus Martius in Rom befindlichen Obelisken ein hieroglyphisches Zeichen in Form einer Laute oder Mandoline bemerkte, welches er für seine Geschichte der Musik in der Größe des Originalbild-

werkes abzeichnen ließ.[1]) Der Reisende James Bruce (1774) fand zu seinem Erstaunen in den Königsgräbern von Theben Abbildungen großer reichverzierter Harfen, die er kopierte und in einem Briefe an Burney beschrieb.[2]) Seit diesen ersten Entdeckungen hat nun die Wissenschaft den bedeutendsten Einblick in das Leben dieses alten Kulturlandes getan. Wenn die mächtigen Pharaonen den Wänden der Riesentempel und Paläste, deren Ruinen noch jetzt in staunende Bewunderung versetzen, Berichte über ihre Kriegszüge und Eroberungen in Wort und Bild eingegraben haben, so erzählt eine Überfülle bunter Bilder an den Gräberwänden von dem Privatleben der Ägypter bis in kleine Einzelheiten hinein. Hier erblicken wir nun auch eine lebhafte Beschäftigung mit Musik, wir finden außer Harfen in jeder Größe und Gestalt, außer Flöten und Lyren, auch zahlreiche Arten von Guitarren, gehandhabt von oft zahlreichen Chören von Musikern, daneben Sänger und Sängerinnen. Musik begleitet das Opfer, den Tanz, die Totenklage, das heitere Mahl. Inschriften belehren uns, daß es Musiker von ausgezeichneter Stellung bei Hofe gab. Die „Obersten des Gesanges“ waren angesehene Personen und gehörten zu den Auserwählten des Königs (rech seteni)[3]).

Seit es möglich ist, das Alter der einzelnen Monu-

---

[1]) Burney, General History of Music. London. 1789. I. S. 196. Fig. VII und Pl. V. Fig. 9. — [2]) Burney. I. S. 214. — Forkel. I. § 29. — [3]) Ambros. I. S. 346.

mente zu bestimmen, wissen wir, daß die Guitarre in Ägypten nicht indigen war. Über die Urzeit des Landes geben uns weder Monumente noch Urkunden Nachricht. In der Hieroglyphenschrift hatten die Ägypter bereits zu den ältesten Zeiten ein Zeichen, welches einem Ruder oder auch einer Guitarre mit mandelförmigem Corpus ähnlich ist, und das auf dem Obelisken in Rom den Dr. Burney so in Staunen setzte. Dieses Zeichen wurde für den Begriff „gut", „gütig" oder „schön" gebraucht, und da die Ägypter mit diesem Epitheton sehr freigebig waren, besonders wenn von dem Könige die Rede war, so erscheint das Zeichen in allen Perioden überaus häufig. Das Zeichen stellt aber wohl sicher nicht ein Musikinstrument, eine Guitarre dar, sondern das Herz und die Luftröhre eines Tieres. Die Querriegel am obern Ende, es sind anfangs einer, später (etwa von 2600 v. Chr. an) zwei, sind unerklärt, stellen aber keinesfalls die „Wirbel" des Guitarreinstruments vor; denn gerade an den wirklich sicheren altägyptischen Guitarren finden sich solche Querriegel nicht. Das hindert jedoch nicht, daß vielleicht die Ägypter selbst, später, als Guitarren bei ihnen im Gebrauch waren, in dem alten Hieroglyphen-Zeichen manchmal eine Guitarre gesehen haben.[1])

Jedesfalls sind auf den Inschriften und Denk-

[1]) Erklärung des Herrn Prof. Dr. H. Schäfer, Direktorial-Assistenten vom Ägyptischen Museum Berlin. Vergleiche auch: Griffith, Hieroglyphs. London. 1898. S. 65.

mälern aus den Zeiten vor Beginn des Neuen-Reiches, also vor 1580 v. Chr., wohl hin und wieder Harfen, Flöten und Klappern abgebildet, aber nirgends Guitarren. Seitdem jedoch die Macht der Hyksos, der semitischen Usurpatoren, welche an der Spitze von arabischen Nomadenstämmen um 1700 v. Chr. in Ägypten eingedrungen waren und es bis um 1580 v. Chr. beherrscht hatten, gebrochen war, und seitdem die Ägypter mit den vorderasiatischen Völkern, den Hethitern und den Assyrern, bei denen die Guitarre als uraltes Musikinstrument heimisch war, in Berührung und Verkehr getreten waren, erscheinen auf einmal die Guitarren auch bei den Ägyptern, und zwar in zahlreichen Darstellungen, welche alle der Zeitperiode des Neuen-Reiches angehören.

Mit dem Pharao Amosis begann um 1580 v. Chr. das Neue-Reich, und damit die Epoche der Großmacht und der Glanzzeit Ägyptens, in der seine Könige, die Amenophis und Thutmosis ihre siegreichen Waffen auch nach Syrien trugen und mit den mächtigsten Herrschern Vorderasiens in enge politische Beziehungen traten. Syrien und Palästina wurden zu ägyptischen Provinzen gemacht. Vor allem war es König Thutmosis III. (1501—1447), der in zahlreichen Feldzügen ganz Syrien südlich vom Amanus und westlich vom Euphrat dem ägyptischen Reiche sicherte. Sein Ruhm verbreitete sich in allen Nachbarländern, und die Reiche der Hethiter, Cypern, Kappadokien, und sogar

Assyrien und Babylonien warben um seine Freundschaft und schickten Tribute. Sein dritter Nachfolger Amenophis III. und dessen Sohn Amenophis IV. hielten den unter ihrem großen Vorgänger angebahnten Verkehr mit den Großmächten Assyrien und Babylonien, und besonders auch mit Naharina aufrecht, einem Staate westlich vom Euphrat gegenüber der Insel Cypern.[1]) Der bekannte Fund von Tell-el-Amarna hat den diplomatischen Briefwechsel dieser Könige mit den Herrschern der genannten Staaten bewahrt und uns interessante Einblicke in ihre gegenseitigen Beziehungen gewährt. So erfährt man, daß Amenophis III. und IV., Vater und Sohn, Prinzessinnen aus Naharina zu Gemahlinnen hatten, und so auch ein Band naher Verwandtschaft zwischen den Königshöfen am Nil und am Euphrat geknüpft war. Der Tontafelfund von Tell-el-Amarna hat uns auch den Briefwechsel zwischen dem König von Babylon Burraburiasch und Amenophis IV. (18. Dynastie) überliefert. Dann war es Ramses II., aus der 19. Dynastie (1292—1225), welcher nach siegreich geführtem Kriege mit den Hethitern wieder Frieden schloß, und die früheren guten Beziehungen dadurch wiederherzustellen versuchte, indem er eine hethitische Königstochter heiratete. In diesen Zeiten konnte die Guitarre auf verschiedene Weise nach Ägypten gelangen; am wahrscheinlichsten wohl auf dem Wege friedlichen Verkehrs, aber auch

[1]) Perrot et Chipiez. S. 19.

als Siegesbeute, mitgeführt von den siegreich heimkehrenden Kriegern, oder als Geschenk befreundeter Herrscher jener Länder, in denen sie heimisch war, denn wir kennen altägyptische Darstellungen, wo Gesandtschaften befreundeter oder bezwungener Völker den stolz thronenden Pharaonen nicht nur Naturprodukte ihrer Länder, sondern auch Kunstarbeiten und Gerätschaften als Geschenke oder Tribute darbringen; oder aber mit dem Hofstaat der hethitischen Prinzessinnen sind des Guitarrespiels kundige Sänger nach dem Pharaonenland mitgezogen, welche dann den Ägyptern das neue Guitarreinstrument bekannt gemacht haben können. Die neuesten Ausgrabungen in den Felsengräbern von Tell-el-Amarna lehren uns auch das Leben und Treiben im Innern des Königspalastes kennen; in einem Zimmer des Palastes üben zwei Mädchen das Guitarrespiel; ferner sind zwei Gruppen abgebildet ebenfalls mit Guitarrespielerinnen.[1]) Die Richtigkeit der Vermutung, daß die Guitarren der Ägypter aus Vorderasien und vielleicht von den Hethitern herstammen, bestätigt der zum Christentum übergetretene Schriftsteller Clemens von Alexandrien (um 200 n. Chr.). Bei Beschreibung der ägyptischen Musikinstrumente berichtet er auch über die Guitarre der Ägypter, die er unter dem Namen „Nabla“ anführt, und erzählt, daß sie auch bei den Assyrern

[1]) N. de G. Davies. El Amarna. III. London. 1905. S. 6. Pl. VII. Pl. XXXIII.

bekannt sei, jedoch als eine Erfindung der Kappadoker.[1]) Diese nun waren im Besitze eines großen Gebietes in Kleinasien, welches vor damals fast 2000 Jahren einen Teil des Hethiter-Reiches ausmachte, und die Hethiter hatten schon früh Guitarren in verschiedener Größe und Gestalt, was durch die Ausgrabungen bei Üjük und bei Sendschirli zur Evidenz erwiesen ist. Daher hatten die Kappadoker, die Nachfolger und Erben der ursprünglichen Landesbewohner, es gar nicht nötig, die Guitarre erst zu erfinden, und Clemens behält nur insofern vollkommen Recht, als es richtig ist, daß die Guitarre der Ägypter, die „Nabla", aus Klein- bezw. Vorderasien importiert, aber keinesfalls von den Ägyptern erfunden worden ist. Ebensowenig entstammt das ägyptische Wort „Kn-an-aul" der altägyptischen Sprache, es ist mit „Kinnor", „Kinnyra" und „Cithara" bestimmt zu identifizieren, und ist, wie „Kinnor", durch Vermittelung des Semitischen offenbar der Sprache der Urbewohner Vorderasiens entnommen, gewiß nicht der ägyptischen, in der dieses Wort gänzlich isoliert dasteht.[2])

Die Übersicht der Monumente des Neuen-Reiches (18.—20. Dynastie, etwa 1600—1100) läßt den Reichtum an Musik bei den Ägyptern vollkommen würdigen und insbesondere die Ausbildung der Guitarre be-

---

[1]) Clemens Alex. Strom. l. I. p. 307. — [2]) Dr. J. H. Bondi. Hebräisch-Phönizische Lehnwörter in hieroglyph. Texten. Leipzig. 1886. S. 79.

wundern. Guitarre-Spieler und -Spielerinnen kommen auf den Abbildungen sehr oft vor, sie bedienen sich zum Rühren der Saiten bald der bloßen Finger, bald eines kleinen Spatels, wie heutzutage die Mandolinenspieler. Während die rechte Hand in solcher Art die Saiten über der Klangdecke des Resonanzkörpers in Vibration setzt, werden mit der linken die Töne auf dem Halse des Instruments gegriffen. Die Gestalt des Instruments erscheint bald ziemlich steif und eckig, ein quadratisches, nach unten zugespitztes Corpus mit überlangem Hals, bald leichter und länglich oval, und dann wirklich dem Zeichen für den Begriff „gut" ähnlich, doch steht der Halbmond auf dem Corpus anders als die entsprechende Zeichnung bei den Schriftzeichen, nämlich umgekehrt. Am Halsende sind die Saiten gewöhnlich an Lederriemen, die um den Hals gewickelt sind, angebunden. Vom Halse hängen oben öfter zwei oder auch vier Troddeln als Schmuck herab. Die Bespannung mit zwei Saiten scheint die gewöhnlichere gewesen zu sein, es finden sich aber auch wohl proportioniert gebaute Guitarren mit drei Saiten und mit Schalllöchern. Der Wirbelkasten ist entweder einfach brettartig wie bei unseren billigen Guitarren, oder auch mit schönen Schnitzereien, z. B. mit aus Holz geschnitzten Büsten kunstvoll ausgestattet.[1]) Im

[1]) Lepsins. Denkmäler. Abt. III. Bl. 236. — Rosellini. Monumenti. II. Bd. Taf. 95. No. 1. — Champollion. Monuments. II. Bd. Taf. 157. No. 4.

British-Museum in London befindet sich aus den Gräbern bei Theben ein altägyptisches Guitarrekorpus, welches noch gut erhalten ist und dem Schallkörper unserer Mandolinen ähnlich ist.[1]) Die Ägypter hatten auch Guitarren in Gebrauch, deren Griffbrett mit Bünden abgeteilt war, wie bei unsern modernen Instrumenten. Der sogenannte Satyrische Papyrus, welcher sich in Turin befindet, und in die Zeit der 20. oder 21. Dynastie, also um 1050 v. Chr., gehört, enthält Parodieen der üblichsten Tempel- und Gräberbilder. Rechts oben beginnt eine musikalische Prozession; der Esel schlägt die Harfe, der Löwe spielt die Lyra, der Affe die Doppelflöte und das Krokodil eine Guitarre. Diese Guitarre hat ein Griffbrett mit sechzehn Bünden.[2]) Die Ägypter waren gute Mathematiker, sie hatten unter ihren zweiundvierzig heiligen Büchern ein Buch der Maße und Zahlen, sie trieben astronomische Beobachtungen, zu denen man der Mathematik nicht wohl entbehren kann, und die alle Feldmarken überflutenden Überschwemmungen des Nil zwangen sie, die Geometrie zu erfinden. Ist es ein Wunder, wenn sie etwa auch für die Töne Zahl und Maß suchten? Die Erfahrung, daß die halbierte Saite die Oktave töne, zwei Drittel dagegen die Quinte u. s. w. konnte und mußte sogar auf dem Griffbrett der Guitarren gemacht werden.[3])

---

[1]) Wilkinson. London. 1842. Abbildung S. 303. — [2]) Lepsius. Auswahl der wichtigsten Urkunden des Ägyptischen Altertums. Leipzig. 1842. — [3]) Ambros. I. S. 379.

In einem der Gräber von Tell-el-Amarna aus dem Ende der 18. Dynastie um 1350 v. Chr. hat uns ein sehr hoher, vornehmer Priester Namens 'Ey sein Haus darstellen lassen.[1]) Eine Menge von Zimmern und Kammern in mehrere Stockwerke eingeteilt zeigt das Quartier der königlichen Sänger und Musiker, und was da geübt und gemacht wurde. Es sind in einem Erdgeschoß und zwei Stockwerken je zwei große Zimmer und je zwei kleine Kammern, durch abteilende Wände, Säulen und verbindende Eingangstüren kenntlich gemacht. Neben allerlei Mobilien und Gerätschaften, wie Krügen u. s. w. stehen hier zahlreiche Musikinstrumente umher, oder hängen an der Wand; darunter sind auch Guitarren vertreten, in der Stückzahl sind es sieben, sämtlich mit je zwei Troddeln geschmückt. In den größeren Zimmern sehen wir die Musiker in allerlei Beschäftigung. Ein Mädchen steht vor dem sitzenden Lehrer und scheint aufmerksam zuzuhören. Ein junges Mädchen, durch die charakteristische Jugendlocke bezeichnet, wird von einer sitzenden Person im Gesang unterrichtet, wozu eine andere auf der Lyra accompagniert. Ein drittes Mädchen hält bei einem begleitenden Harfner Probe eines Gesangstückes, wozu sie den Rhythmus mit den Händen klatscht. Zwei Mädchen üben einen Tanz ein, wozu abermals ein Harfner aufspielt. Andere Musiker sind gerade nicht

[1]) Prisse d'Avennes. I. Tafel 41. — Lepsius. Denkmäler. III. Bl. 106.

im Dienst und machen sich allerlei zu schaffen, ein Mädchen hat seine Harfe an die Wand gelehnt und sich mit einem Gefährten zum Speisen gesetzt, andere sind anders beschäftigt. Wir sehen, wie ein Mädchen frisiert wird. Welch unmittelbaren Blick läßt uns diese zierliche Genremalerei in dieses vortausendjährige Leben tun! Wir sehen hier das Departement des „Obersten des Gesanges“ in seiner Alltagsgewalt, gleichsam in seiner Häuslichkeit. Es wurde also zur Erzielung des nötigen Nachwuchses an Sängern, Spielern, Tänzern ordentlicher, geregelter Unterricht gleichzeitig an mehrere Schüler erteilt, es wurden sorgsame Musik- und Tanzproben gehalten, kurz es ist ein förmliches altägyptisches Konservatorium der Musik.[1])

Auf einem Bilde aus der Zeit des Neuen-Reiches sehen wir einen Priester mit einem Leopardenfell bekleidet, wie er der Gottheit im Tempel ein Räucheropfer darbringt, hinter ihm stehen Musiker mit Harfen, Flöten und Guitarren und begleiten die feierliche Handlung mit ihrem Spiel.[2]) Auf einem andern Bilde erscheint eine musikalische Prozession von Frauen, von denen die erste eine Harfe, die zweite eine Guitarre, die dritte eine Doppelflöte, die vierte eine Lyra spielt.[3]) Sänger- und Musikerfamilien, in denen

---

[1]) Ambros. I. S. 369. — [2]) Wilkinson. The ancient Egyptians. London. 1878. II. S. 316. — Engel. The Music of the Most Ancient Nations. London. 1870. S. 246. Fig. 84. — [3]) Rosellini. Monum. 98.

sich die Kunst vom Vater auf den Sohn vererbte, waren an allen Tempeln angestellt.[1]) Diese gottesdienstliche Musik stand in Würde und Ansehen. Es sei solches hier ausdrücklich bemerkt, weil man aus manchen griechischen Schriftstellern das Gegenteil folgern wollte.[2]) Ganz richtig aber sagt Rosellini: „i monumenti d'Egitto esser debbano a noi di ben altra autorita che i greci o i latini scrittori." In einem Grabe bei Theben wird ein Totenopfer dargebracht, die Trauermusik besteht aus zwei Guitarren, wozu eine Tänzerin einen pantomimischen Tanz aufführt, während ein anderes Mädchen die Opferschale darbringt. Eine kleine Pyramide aus gebrannten Ziegelsteinen, hinter Medînet-Hâbu bei Theben gelegen, welche als Grabstätte eines königlichen Architekten diente, umschließt einen kleinen schön gewölbten Saal, ausgeschmückt mit buntfarbigen, gut erhaltenen Malereien. Die eine Szene stellt eine liturgische Tempelhandlung vor, und zwar wie die Inschrift darüber besagt, zu Ehren des Gottes Ammon, wobei nach den Klängen der Musik getanzt wird: links steht eine Harfnerin mit einem ziemlich großen Instrument, und vor ihr tanzen zwei Mädchen in schöner, bewegter Haltung, indem die Tänzerin rechts auch im Tanze eine Guitarre im Arme hält und spielt. Die Zeich-

[1]) Herodot. VI. 60. — Duncker. Gesch. d. Altertums. I. S. 88. — [2]) Winkelmann's Geschichte der Kunst des Altertums. Wien. 1776. S. 63.

nungen sind künstlerisch entworfen und sehr genau. Bei der Guitarre fällt der Saitenhalter am untern Corpusteile durch seine Ähnlichkeit auf, welche er mit denjenigen der heutigen Violinen hat.[1]) Daß die Ägypter auch bei Gastmahlen die Guitarre zu hören liebten, zeigt die bildliche Wiedergabe eines solchen, wie zwei knieende Harfnerinnen, dazu eine Frau und ein Mann mit Guitarren, ferner eine Frau mit einer Handtrommel und noch zwei Sängerinnen bemüht sind, die Gäste zu ergötzen.[2])

Mit dem Aufhören des Neuen-Reiches, etwa vom XII. Jahrhundert v. Chr. an gerechnet, beginnt für Ägypten die Zeit des allmählichen, kaum merklichen, und doch unaufhaltsamen Sinkens. Und wie die untergehende Sonne noch einmal alles im Glanz und bunten Farbenspiele verklärt, so äußert sich noch zur Ptolemäerzeit das altägyptische Wesen wenigstens in wundervollen Tempelbauten, nicht mehr riesenmäßig wie zur Ramessidenzeit, aber der anmutigen Schönheit angenähert. An dem Hofe der Ptolemäer wurde auch die Musik sehr gepflegt. So gab Ptolemäus Philadelphus (285—247) einst ein außerordentliches Fest, bei welchem ein Chor von mehr als sechshundert Musikern, und unter diesen allein dreihundert Citharisten, die Musik

[1]) E. Prisse d'Avennes. Monuments Egyptiens. Paris. 1847. Tafel 44. — [2]) Rosellini. Monumenti. Tafel 74. — Wilkinson. The ancient Egypt. XII. Fig. 4. S. 299 No. 221. S. 301 No. 222. S. 302 No. 223. — Davies. El Amarna. III. S. 6. — Engel. S. 239 No. 78, 79. S. 240 No. 80.

liefern mußten.[1]) Es gab damals nirgends geschicktere Musiker als in Alexandrien, sowohl auf der Cithara, wie zu jener Zeit Guitarreinstrumente genannt wurden, als auch auf der Flöte; auch der geringste Mann war so an Musik gewöhnt, daß er augenblicklich jeden falschen Griff, jeden Fehler bemerkte, der im Spielen begangen wurde.[2]) Dann folgte Dämmerung, bis endlich die finstere Nacht der Araber- und Türkenherrschaft sich über das alte Reich der Pharaonen lagerte.

---

[1]) Athenäus. Deipnos. lib. V. pag. 328. — [2]) Athenäus. Deipnos. l. IV. p. 287.

V.

Während der Blütezeit des Pharaonenreiches waren es die

Phönizier,

hergekommen aus der Nähe des Persischen Golfs, vom Erythräischen Meere her[1]) und zu den nach Palästina eingewanderten semitischen Volksstämmen gehörend, welche in dem Güterverkehr zwischen den Großreichen Ägypten und Assyrien als Handelsvolk eine vermittelnde Rolle spielten und durch diese Tätigkeit zu großem Reichtum gelangten.[2]) Sie waren im ehemaligen Lande der Hethiter längs der syrischen Küste, nach Osten zu bis zum Libanongebirge seßhaft geworden und standen so auch nach der geographischen Lage ihres Landes unter dem Einflusse assyrisch-babylonischer und ägyptischer Kultur. Von ihren Nachbarn, von den Hethitern hatten sie den Gebrauch der Guitarre kennen gelernt und von den Assyrern und Ägyptern, bei denen sie als Kaufleute aus und ein gingen, in Memphis war ihnen sogar ein ganzer Stadtteil als Handelsniederlassung eingeräumt, hatten sie einiges Verständnis für musikalische Kunstübung sich angeeignet. Denn allem Anscheine nach war die

[1]) Herodot I, 1; VII, 89. — [2]) Herodot VI, 60.

Musik bei den Phöniziern keine indigene Kunst. Die Guitarre, welche sie in ihrer neuen Heimat vorgefunden und auf ihrer Wanderung durch Mesopotamien durch das Land der alten Sumerer bereits kennen gelernt hatten, nannten sie Kinnor; und der Kinnor wurde auch bei ihnen ebenso wie bei den Hethitern und Ägyptern eines der Hauptinstrumente für den Tempeldienst.[1]) Das Geschlecht der Kinyraden bei dem Tempel der phönizischen Aschera-Aphrodite in Cypern soll von ihrer hervorragenden Fertigkeit im Kinnorspiel den Namen haben. Ihr mythischer Ahnherr Kinyras war ein Priester und Schützling Aphroditens sowie auch König von Cypern, er gilt als Erfinder der klagenden Gesänge um Adonis, der Adoniasmen, welche er mit seinem wunderbaren Spiel auf dem Kinnor, griechisch Kinýra, begleitete; und so trefflich schön sang und spielte er, daß sogar mit Apollo er zu wetteifern wagen durfte. Daß er phönizischer Herkunft gewesen, wird davon hergeleitet, daß die Begründung der berühmten Wollenweberei und Metallschmelzerei auf Cypern auf ihn zurückgeführt wird.[2]) Den Namen Kinnor scheinen die Phönizier ebenfalls von den Hethitern übernommen oder aus dem alten Sumererlande mitgebracht zu haben. Das eigentliche Stammwort ist unbekannt, und es ist auch der hebräischen Sprache nicht eigen,

[1]) Ambros. I. S. 396. — [2]) Preller. Griech. Mythologie. II. S. 225.

obwohl es im Urtext des alten Testamentes oft vorkommt, und wird da gesucht werden müssen, wo das Instrument ursprünglich zuerst im Gebrauch war, und daher ist es beachtenswert, daß in Vorderasien auch heute noch die Araber eine Guitarre „Kinnaré“ nennen, worin das gleiche Stammwort wie in Kinnor unverkennbar ist.[1]) Die Griechen, welche für Kinnor das Wort Kinýra hatten, bildeten danach das Zeitwort „kinýromai“, welches die Bedeutung schmerzlichen Klagens hatte. Sonst kommt das Wort Kinnor nur in der Heiligen Schrift vor. Zur Zeit der Apostel und der ersten Christenheit hatte der Kinnor zehn Saiten und wurde auch mit einem Plektrum gespielt,[2]) und war nach dem Zeugnis Sopater's dasselbe Guitarreinstrument wie die Nabla der Ägypter, er wurde daher auch „sidonische“ Nabla bei den Phöniziern genannt.[3]) War der Kinnor das Tempelinstrument der phönizischen Gottheit, so ist es natürlich, daß er auch auf den luxuriösen Festen und Gelagen nicht fehlte, denen die Phönizier als reiche Kaufleute gewiß nicht abgeneigt gewesen sein dürften. Wenigstens drohte Ezechiel im Namen des Herrn den übermütigen Bewohnern der Stadt Tyrus: „Also will ich mit dem Getöne deines Gesanges ein Ende machen, daß man

---

[1]) Pfeiffer. Über die Musik der alten Hebräer, Erlangen. 1779. — De la Borde. I. S. 197. 198. — [2]) Josephus. Arch. Jud. VII. 12, 3. — Von Jan. S. 37. — [3]) Athenäus. IV. 77. — Von Jan. S. 37.

den Klang deines „Kinnor“ nicht mehr hören soll (Ezechiel 26, 13).[1]) Da an den Ascheratempeln Hierodulen, Kedeschen, das heißt Tempeldienerinnen in großer Zahl ihrer Göttin dienten, wie es ihr angenehm war, so war der Kinnor von dorther im Altertum das Instrument der Buhldirnen geworden. „Nimm deinen „Kinnor“, gehe in der Stadt um, du vergessene Dirne!“ (Jesaia 23, 16).[1]) Noch zur römischen Kaiserzeit standen die phönizischen und syrischen Musikantinnen ihres Lebenswandels wegen in sehr üblem Ruf.[2])

Dem phönizischen verwandte Götterdienste unter festlicher Musikbegleitung insbesondere auf Guitarren, zogen sich im Altertum durch ganz

Kleinasien

hin. So wurde der schwärmende Naturkult der phrygischen Kybele, der Kappadokischen Ma mit ähnlicher Musik auf ähnlichen oder denselben Guitarreinstrumenten begleitet wie bei den Phöniziern. Den Phrygiern in vieler Beziehung verwandt waren die Lyder; auch ihre Landesgöttin war die große Bergmutter Kybele, und deren Begleiter Manes und Attys wurden in Phrygien und Lydien gleich verehrt. Die Guitarren, welche bei den religiösen Feiern dieser

---

[1]) Im Urtext des Alten Testaments steht „Kinnor“. — Vergleiche auch Pfeiffer. Erlangen. 1779. unter „Kinnor“. — [2]) Horaz. Sat. II. — Juvenal. Sat. III. 62.

kleinasiatischen Völkerschaften zur Begleitung dienten, waren dieselben Instrumente, wie wir solche bereits bei den Sumerern, Hethitern, Ägyptern und Phöniziern kennen gelernt haben. Die Griechen gaben diesen Guitarren verschiedene Namen: „Bárbitos", „Asiatische Kithára" oder auch nur „Kithára", oder „Pektis", oder „Mágadis" u. a.[1]) Anakreon (um 500 v. Chr.) sagt in Ode LVI an Apoll, er wolle seinen „Barbitos" spielen, nicht um im Wettstreit Ehren zu holen, sondern weil es zu seiner Zeit von jedem Gebildeten verlangt würde; und dann sagt er weiter, daß dieses Instrument auch „Kithára" heiße, und dem Apollo nebst dem Lorbeerbaum, dessen Holz sehr dafür geeignet war, und nebst dem Dreifuß geweiht sei. Auch Horaz erwähnt den „Barbitos" und seine asiatische Herkunft in Ode XXXII, er nennt den Barbitos ebenfalls Lyra wie auch Testudo.[2]) In einem erhaltenen Fragmente des Anakreon bei Athenäus erzählt der Dichter, daß die „Magadis" der Lyder zwanzig Saiten hatte. Offenbar war es dasselbe Guitarreinstrument wie der zehnsaitige Kinnor,[3]) nur daß die Magadis mehr Saiten hatte als jener, und zwar im ganzen zwanzig Saiten, das heißt zehn

[1]) Spanhemii, in Callimachi hymnos observationes. 1647. S. 467. — Stephanus-Byzant. — Von Jan. De fidibus Graecorum. Berlin. 1859. S. 10. 11. — Plutarch. de mus. VI. 1133. — Athenäus. l. XIV. cap. 37. — Apollon. II. 777. — Arist. thesm. 120. — Strabo X. 3, 17. — [2]) Baron. Historische Untersuchung der Laute. Nürnberg. 1727. — [3]) Josephus. arch. Jud. VII. 12, 3.

doppelchörige Saiten, je zwei gleichgestimmt oder vielleicht auch in der Oktave gestimmt.[1]) Auch der Tragödiendichter Diogenes läßt in seinem Trauerspiele „Semele“ die Lyder- und Baktrerweiber mit der „Pektis“ und „Magadis“ in den Wald ziehen, um die jungfräuliche Göttin Artemis zu preisen.[2]) Die „Pektis“ war, wie auch aus einem Fragment des Sophokles (496—405) hervorgeht, ein bei den Lydern gebräuchliches Saiteninstrument.[3]) Dieselbe Pektis hatte schon vor 600 v. Chr. der nachher sehr berühmt gewordene griechische Tonkünstler Terpander bei den Lydern kennen gelernt, und ihn veranlaßt, das heptachordische Synemmmenon-System zu erfinden, was aus dem Plutarchischen Musikdialoge §. 25 hervorgeht, wo es von Terpander heißt: „man sagt, daß er die vollständige Mixolydische Skala erfunden habe.“[4]) Und dieselbe Pektis wurde durch Terpander bei den Griechen allgemein eingeführt, welche diese „asiatische Kithára“ wegen ihrer Klangschönheit bald höher als ihre alte Lyra schätzen lernten.[5]) Heute wissen wir, daß auch die Lyder ihre Pektis- und Magadis-Guitarren nicht selbst erfunden hatten, sondern den ihren Altvordern in uralter Zeit benachbart gewesenen Hethitern und

---

[1]) De la Borde. Essai. S. 243. — Marpurg. Kritische Einleitung in die Gesch. d. Musik. Berlin. 1759. S. 222. — [2]) Athenäus. XIV. 38. — [3]) Athenäus. XIV. 36. (IV. 82). — [4]) Ambros. I. S. 174. 402. — [5]) Euripides. Cyklops. 443. — Spanhemius. S. 468.

Sumerern bezw. deren Nachfolgern, den Kappadokiern, Phöniziern und Assyrern zu verdanken hatten.

Das griechische Wort „Magadis“ für die asiatische Guitarre, ist eine Ableitung von „Magás“ (der Steg), enge verwandt mit dem Verbum „magadízo“ (in der Oktave spielen), und läßt erraten, daß die Magadis das erste den Griechen bekannt gewordene guitarreartige Saiteninstrument war, bei welchem die Oktave durch einen von der Mitte der Saite auf einem Griffbrett angebrachten Steg und durch entsprechendes Auflegen der Finger der linken Hand erzielt wurde, oder daß die Saiten doppelchörig und in der Oktave gestimmt waren, wie später bei der Laute. Über die Pektis wissen wir aus einem Fragment des Telestes bei Athenäus 14, 21, daß man auf ihr auch hohe Töne erzielen konnte, was doch nur bei Vorhandensein eines Griffbrettes möglich war. Nach Euphorion, einem griechischen Dichter aus Chalkis auf Euböa um 250 v. Chr.[1]) darf in der Magadis bestimmt eine Abart der altbabylonischen Sambuke-Guitarre erkannt werden, welche Daniel Cap. 3, 5 mit dem chaldäischen Namen „Sabbeca“ erwähnt, und deren Abkunft von der Sumerer-Guitarre bereits oben wahrscheinlich gemacht ist. Die nahen Beziehungen, in welche das lydische Reich und die kleinasiatischen Völkerschaften schon in ältester Zeit mit dem hellenischen Künstlervolk

[1]) A. Baumeister. Denkmäler des klassischen Altertums. München u. Leipzig. 1888. III. Band. S. 1544.

getreten waren, machen es ganz erklärlich, daß die Guitarre in Griechenland bald Eingang fand, und sich vollständig, zunächst unter dem Namen „asiatische Kithara“ späterhin aber schlechtweg als „Kithára“ einbürgerte, genau ebenso wie die ihrem allerersten Anfange nach ägyptische, dann altassyrische und persische, zuletzt im 7. und 6. Jahrhundert vor Christus durch die Kleinasiaten vermittelte „ionische“ Baukunst.[1]) Welche Schwierigkeiten bei der Einführung der Guitarre in Griechenland anfänglich zu überwinden waren, wollen wir weiterhin einer näheren Betrachtung unterziehen.

---

[1]) Nach einem Vortrag des Herrn Prof. Dr. O. Puchstein über „orientalische Elemente in der griechischen Architektur“ im Januar 1907 in Charlottenburg, veranstaltet von der Deutschen Orient-Gesellschaft Berlin, dem auch Seine Majestät der Kaiser beiwohnte.

VI.

Unter den alten semitischen Völkern des orientalischen Altertums sind das begabteste und von Gott ausgezeichnetste ohne Zweifel die

Hebräer

gewesen. Gleich der Poesie ist auch die Musik bei den Hebräern beinahe zu nichts anderem dagewesen, als zur Verherrlichung des göttlichen Namens, zu Gottes Ruhm und Ehre. Besonders zur Zeit der Begründung der althebräischen National- oder Tempelmusik, zur Zeit Davids (1058 v. Chr.), unter dem Israel, das sich früher seiner Feinde kaum zu erwehren vermocht hatte, plötzlich politische Bedeutung und Einfluß bekam, und dessen Hofhaltuug mit ihrer orientalischen Pracht und mit der glänzenden Gestalt des Königs selbst einen bedeutenden Kontrast gegen die noch sehr altertümliche einfache Königswirtschaft seines Vorgängers Saul zu Gilgal bildete. Zur Ausübung ihrer Tempelmusik werden sich die Hebräer derselben Musikinstrumente bedient haben, welche auch bei ihren Nachbarn den Chaldäern, Ägyptern, Hethitern und Phöniziern am meisten üblich waren, namentlich auch der Guitarren. Diese Guitarre-Instrumente nannten sie auch so, wie sie es von den benach-

barten Völkern hörten, Kinnor oder Nebel bezw. Nabla, und Nebalim (Pluralform von Nebel), nur selten sind dafür andere hebräische Wortbildungen wie Asor, Schalischim, Machal, Minnim u. a. im Gebrauch gewesen.[1]) Und danach benannte, wie die Bibel berichtet, David auch seine Saitenspieler: „den Kinnorspielern stellte er Assaph vor, den Nebelspielern oder Nablisten aber Idithun.“ Wenn wir dem ehemaligen Pharisäer Josephus, einem jüdischen Schriftsteller aus dem ersten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung Glauben schenken wollen, so lag der Unterschied zwischen dem Kinnor und der Nabla der Hebräer sowohl in der Besaitung als auch in der Spielart. Der Kinnor hatte zehn Saiten, d. h. keine Bünde auf dem Griffbrett, während die Nabla zwölf Töne, d. h. bei weniger Saiten ein Griffbrett mit Bünden hatte; diese wurde mit den Fingern der rechten Hand gespielt, jener aber mit einem Plektrum angeschlagen.[2]) Als Mosis auf Grund mündlicher und schriftlicher Überlieferungen die Urgeschichte der Menschheit und die seines Volkes niederschrieb, benannte er die Guitarre, welche in seiner Umgebung Nebel, Nabla, Nefer oder „Kn-ån-åul“ (= Kinnor) hieß, nicht nach landläufigem Sprachgebrauch, sondern mit dem fremden Namen „Kinnor“.[3]) Bei seiner hohen Bildung und

[1]) Schneider. Musikalische Instrumente. Leipzig. 1834. — [2]) Josephus. Ant. jud. Lib. VII. Cap. 10. — Ambros. I. S. 507. [3]) Genesis 4, 21. und 31, 27.

Gelehrsamkeit ist es sicher nicht zufällig geschehen. Mosis war in allen Wissenschaften der Ägypter mit gleicher Sorgfalt wie ein Sohn Pharaos unterrichtet worden.[1]) Man hatte ihn außer Arithmethik, Geometrie auch die Musik gelehrt, in allen ihren Teilen, also auch das Spielen der Guitarre.[2]) Die berühmtesten Gelehrten in den philosophischen und heiligen, nur in hieroglyphischen Charakteren geschriebenen Wissenschaften, Jannes und Jambres, waren seine Lehrer gewesen;[3]) dieselben, welche vor Pharao ihm und Aaron durch ihre Zaubereien Widerstand leisten sollten.[4]) Die Musik wie die Astronomie gehörte in Ägypten zur Zahl der heiligen Wissenschaften, deren Studium, Kenntnis und Lehre in allen ihren Teilen ausschließlich den Priestern vorbehalten war.[5]) Wie die Priester so war auch Mosis, als wie ein Königssohn, in denselben Künsten und Wissenschaften ausgebildet worden, und daher ist es sehr wohl glaublich, daß Mosis den Namen Kinnor, den ursprünglichen Namen der Guitarre, welche erst vor etwa hundert Jahren nach Ägypten gekommen war, aus den heiligen Büchern der Ägypter, gekannt hat, ganz abgesehen von schriftlichen Überlieferungen und Chroniken aus

---

[1]) Act. Apost. cap. 7 v. 22. — [2]) Philo Jud. de vita Mosis. lib. I. 470. — Clemens Alex. Strom. I. 343. — [3]) Gregor. Abulpharag. Bar-Hebraei, primatis Orientalis tabulae chronal. ab orbe condita ad excid. Hieros. tab. Ima ab Adamo ad Moysen. Corp. Byzant. tom. VII. p. 107. — [4]) Paulus. 2. Timoteus. 3, 8. [5]) Clemens Alex. Strom. V. 566.

mesopotamischer Zeit, die ihm vielleicht von den Ältesten seines Volkes zur Verfügung gestellt waren. Die zu Mosis Zeit (um 1491 v. Chr.) in Ägypten üblichen Namen für Guitarreinstrumente Nefer, Nebel, Nabla wären für die Geschichte der Vorzeit des jüdischen Volkes auch anachronistisch gewesen, während für den Namen „Kinnor" die Wahrscheinlichkeit sprach, daß „Kinnor" im Lande der Herkunft der Guitarre bereits seit ihrer Erfindung zur Bezeichnung dieses und aller davon hergekommenen verbesserten Guitarreinstrumente gebräuchlich gewesen und geblieben war.[1]) Wenn nun Laban, welcher in Mesopotamien, dem früheren Wohnsitze der Sumerer ansässig war, die Guitarre nicht Nefer oder Nebel oder Nabla, sondern „Kinnor" nennt, als er seinem fliehenden Schwiegersohn Jakob versichert, er hätte ihn gern mit allen Freudesbezeugungen und mit Musik, Tuph und „Kinnor" begleiten wollen, so war entweder bereits dem Verfasser des dem Mosis vorliegenden ursprünglichen Berichts oder auch Mosis aus eigener Wissenschaft bekannt, daß die Guitarre in Mesopotamien zu jener Zeit gebräuchlich war und „Kinnor" genannt wurde. Bei Benutzung des einschlägigen Materials der Bibel darf allerdings nicht außer Acht gelassen werden, daß in der Bibel das Originalbild des Urzustandes gemäß späterer Religionsauffassung durch-

[1]) Schneider. Musikal. Instrumente. Leipzig. 1834. — Zarlino. De tutte l'opere. Venedig. 1589. VIII. 289. 292.

greifend übermalt worden ist: durch Beeinflussungen, welche es unter Einwirkung göttlicher Offenbarung erfahren hat,[1]) am meisten als das im Jahre 621 v. Chr. unter König Josia (640—609) im Tempel wieder aufgefundene alte Gesetzbuch um 444 v. Chr. von dem jüdischen Schriftgelehrten Esra mit dem von ihm aus Babylonien mitgebrachten zu den 5 Büchern Mosis, dem Pentateuch in seiner jetzigen Gestalt vereinigt wurde. Dennoch dürfte die Richtigkeit geschichtlicher Daten und die Nomenklatur nicht ohne Weiteres angezweifelt werden können. Für die Kritik geschichtlicher Angaben des Alten Testaments ist unter allerlei Einzelfunden besonders instruktiv und von unermeßlichem Wert z. B. die Mescha-Inschrift. In Palästina wurde vor einigen Jahrzehnten von dem deutschen Pfarrer Klein der sogenannte Meschastein gefunden und angekauft, welcher sich jetzt im Louvre in Paris befindet. Von dem Könige Mescha von Moab wird in der Bibel 2. Könige, Kap. 3, 4 erzählt, daß er sich von der Herrschaft Israels frei machte, worauf die Könige Joram von Israel und Josaphat von Juda vergeblich versuchten, ihn wieder zu unterwerfen. Der Meschastein enthält nun eine große Inschrift dieses Königs, in welcher er von seinen Kämpfen und Erfolgen erzählt, so genau übereinstimmend mit der Bibel, daß man zuerst den Verdacht

[1]) S. J. Curtiss. Ursemitische Religion im Volksleben des heutigen Orients. Leipzig. 1903. S. 36.

hegte, die Inschrift sei vielleicht erst auf Grund der biblischen Angaben gefälscht.[1]) Die hebräische Geschichtsschreibung ist erst kürzlich von einem der weitestblickenden Geschichtsforscher (Professor Ed. Meyer in Berlin) ausdrücklich neben die griechische gestellt worden.

Durch das jetzt in den Ruinen von Nippur ausgegrabene Tonrelief mit dem guitarrespielenden Hirten dürfte die Richtigkeit des Gebrauchs des Namens „Kinnor" für eine Guitarre zur Zeit der Erzväter Israels in Mesopotamien voll bestätigt worden sein.

In der Septuaginta, der Übersetzung des Alten Testaments durch die sogenannten siebzig Dolmetscher aus dem III.—I. Jahrhundert v. Chr. haben die Griechen „Kithára", der Syrer „Kinnore", der Araber „Tanabur" oder „Tambur" für Kinnor gesetzt, also jeder das Wort, welches in seinem Lande für ein Guitarreinstrument geläufig war, und zum Teil auch noch heute gebräuchlich ist, so zum Beispiel „Kinnare" und „Tanbur" oder „Tambura" bei den syrischen Arabern für ihre Guitarren.[2])

Das eigentliche Stammwort von Kinnor ist unbekannt, und da es, wie bereits hervorgehoben, nicht einmal der hebräischen Sprache eigen ist, wird es da

---

[1]) Smend und Socin, Inschrift des Königs Mesa von Moab. Freiburg. 1886. — [2]) De la Borde. I. S. 197. 198. — Ambros. I. 426. — Ankermann, die afrikanischen Musikinstrumente. Berlin 1905. S. 119.

gesucht werden müssen, wo dies Instrument zuerst diesen Namen hatte. Es ist in allen mit dem Hebräischen verwandten Sprachen gebräuchlich, auch das Persische verkennt es nicht. Wenn der Kinnor Jubals vor der Sündflut das nämliche Instrument mit dem nämlichen Namen benannt war, wie nachher, so ist er das erste und älteste bekannte Saiteninstrument. Orientalisch ist der Name, und von ihm stammt das griechische „Kinnýra" ab. Die LXX geben es verschieden; „Kithára" und „Kinnyra"; letzteres wird häufig auch nur mit einem n „Kinyra" geschrieben; einmal setzen sie dafür „Organon" (Ps. 137, 2), und fünfmal „Psalterion" (Gen. 4, 21. Ps. 43, 4. 81, 3. 149, 3. Ezech. 26, 13.), allgemeine Bezeichnungen für Saiteninstrumente. Aquila (1. Sam. 16, 23. 1. Chron. 26, 3. Ps. 71, 22. 81, 3. 137, 2.), Symachus und Theodotion (1. Sam. 16, 16.) haben häufig „Kithára" wie „Kinnyra" übersetzt. Bisweilen haben sie auch „Psalterion" (1. Sam. 16, 16. Aquila, Ps. 43, 4. Jesaias 16, 11. Sym., 1. Sam. 16, 23. Theod.). Die syrische Übersetzung folgt der griechischen, und hat meistenteils „Kinnor", bisweilen auch „Nablium". Die arabische Übersetzung gibt es bald „Psalter", bald „Kissari", was gleichbedeutend mit „Kithára" ist,[1]) bald wie der syrische Vorgänger, und einigemale „Tamburu". Das Wort „Kunnar" kommt sonst im Persischen, und daraus

[1]) Ambros. I. S. 550.

auch im Arabischen neben dem eigentlich arabischen „Nabak", für Stengel und Blätter des Lotus vor.[1]) Die heutigen Armenier, welche im nördlichen Kleinasien ansässig sind, haben in ihrem Sprachschatz zwei mit dem „Kinnor" der Bibel fast gleichklingende Worte: „Kenár", welches in Armenien als genereller Name für Saiteninstrumente gebraucht wird und wörtlich übersetzt „erzeugt von Gott" bedeutet, und „Ginór" (auszusprechen: Dschinór) als das im Armenischen gebräuchlichste Volkswort für Geige.[2]) Ob die heutigen Armenier die Nachkommen der Sumerer und Hethiter sind, und ob „Kenár", „Ginór" und „Kinnor" einer gemeinsamen Ursprache angehören, das zu entscheiden muß dem Anthropologen und Sprachforscher überlassen bleiben. Das biblische Wort Kinnor als Bezeichnung für ein Saiteninstrument hat mit dem semitischen Stamm „qin" („Klagegesang anstimmen") nichts zu tun; letzteres ist vermutlich die semitische Verbalwurzel, wird außerdem mit ק geschrieben, — und davon kann nach den Ableitungsprinzipien nicht eine Bildung auf ōr (Kinnor) kommen; außerdem wird letzteres mit כ geschrieben. Der Anlaut ק in dem einen, כ im anderen Falle würde allerdings die beiderseitige Zusammengehörigkeit nicht ganz unmöglich erscheinen lassen, wohl aber die

[1]) A. F, Pfeiffer. Ueber d. Musik d. alt. Hebräer. Erlangen. 1779. S. 22 u. folgde. — [2]) Nach Angaben des Armeniers Herrn Ingenieur Gabriel Zahikjanz, Berlin.

Schlußsilbe — or, und wohl auch die verschiedene Bedeutung.[1])

Weiter weiß man keine Bedeutungen, auch keine abstammenden oder verwandten Wörter, abgesehen von dem ägyptischen Wort „Kn-ân-âul“ für das auch in der ägyptischen Sprache fremde Wort „Kinnor“.

Die Urbewohner Vorderasiens und Palästinas, deren uns so gut wie gänzlich unbekannter Sprache das Wort „Kinnor“ für die Guitarre entstammt, gebrauchten dasselbe Wort „Kinnor“ scheinbar auch in übertragener Bedeutung als geographischen Namen. Das erfahren wir aus der Bibel. „Kinnereth“ auch „Kinnaroth“ war eine alte feste Stadt in Nordpalästina, im Stamm Naphtali (Jos. 19, 35) am gleichnamigen See gelegen. Ebenso hieß die benachbarte Ebene von „Megdel“ (= Magdala) bis hin nach „Khan Minigeh“ (Kapernaum) (5. Mos. 3, 17. Jos. 11, 2.). Nach dem Ort und der Landschaft wurde auch der See „Meer von Kinnereth“ (Jos. 12, 3. 13. 27. 4. Mos. 34, 11.) genannt, nachher gewöhnlich See Genezareth. Für die Erklärung des Wortes „Kinnereth“ kommt nur die Vermutung in Betracht, daß die ersten Urbewohner dieses Landstriches bei der Wahl eines Namens für ihren neuen Wohnsitz, zunächst an die Ähnlichkeit dachten, welche das von der Umgebung des fast ganz ovalen und sehr tief liegenden See's gebildete Becken

[1]) Nach Mitteilung des Sprachforschers Herrn Prof. O. Gerhardt, Berlin.

mit dem Korpus ihrer Guitarre, ihres „Kinnor“ hatte, und danach ihrer Niederlassung den von „Kinnor“ abgeleiteten Namen „Kinnereth“ gaben.[1])

Die Israeliten hatten die Kultur der früheren Landesbewohner Canaans einfach übernommen. Es heißt ja in der Bibel: „Gott wird dich in ein Land bringen mit großen und schönen Städten, die du nicht gebaut hast, mit Häusern, die ohne dich mit Gütern angefüllt sind, mit ausgehauenen Cisternen, die du nicht ausgehauen hast, und mit Weingärten und Olivenpflanzungen, die du nicht gepflanzt hast.“[2]) Es ist anzunehmen, daß die Urbewohner von den benachbarten Sumerern und Hethitern die Guitarre erhalten und auch gespielt haben; und was könnte der Behauptung entgegen stehen, daß die Guitarre, der „Kinnor“, den Israeliten auch von den Canaanitern überkommen ist? Leider sind die bisherigen Ausgrabungen in Palästina hierfür noch ohne Ergebnis geblieben. Die bemerkenswertesten Funde, keilschriftliche und ägyptische Siegel und Briefe, gefunden in Thaanach und Geser, aus der Zeit um etwa 1400 v. Chr. beweisen jedoch, daß der internationale Verkehr zwischen den Euphratländern und Ägypten bereits zu kananäischer oder altisraelitischer Zeit durch Palästina ging und dessen Bewohner wohl auch mit den Musikinstrumenten jener beiden Kulturländer,

[1]) Dr. Daniel Schenkel. Bibel-Lexikon. Leipzig. 1871. 3. Bd. S. 533. — [2]) 5. Buch Mose, Kapitel 6, Vers 11.

darunter auch mit der Guitarre bekannt gemacht haben wird.

Von den Canaanitern waren die Philister ein Kulturvolk ersten Ranges. Aus der Bibel wissen wir, daß die Israeliten beim Betreten des Bodens Canaans zum ersten Male das Eisen kennen lernten. Aus dem ersten Buch Samuelis Cap. 13 Vers 17—22 ergibt sich klar und deutlich, daß zur Zeit des Königs Saul lediglich die Philister im Bezitze des Geheimnisses der Eisengewinnung und Eisenbearbeitung waren. Diese Bibelstelle läßt erkennen, daß die Philister ihren Nachbarvölkern wohl fertige Eisengeräte und Waffen lieferten, dabei aber sorglich das Geheimnis der Bereitung und Bearbeitung des Eisens hüteten. Die Philister sind es, welche die Eisenfabrikation erfunden haben, und außer ihnen kommt kein anderes Volk des Kulturkreises der alten Welt daneben noch als selbständige Erfinder des Eisens in Betracht.[1]) Dieses intelligente Volk liebte auch das Saitenspiel (Buch der Richter Cap. 16, Vers 25, 27), wird also wohl die Guitarre der benachbarten Phönizier, Hethiter und Ägypter gekannt haben, und es ist nicht unmöglich, daß David, als er noch die Herde seines Vaters Isai auf den Fluren von Bethlehem weidete,

---

[1]) Nach dem Vortrag des bekannten Archäologen und Armenienforschers Dr. Waldemar Belck-Frankfurt a. M., gehalten im Januar 1907 in einer außerordentlichen Sitzung der Berliner Anthropologischen Gesellschaft.

das Saitenspiel und die Anfertigung des Kinnor von Philistern erlernt und abgesehen hat.

Außer an den beiden bereits angeführten Stellen des Pentateuch kommt der Kinnor in der Urschrift des Alten Testaments noch sehr oft vor. In den Ps. 33, 2. 3. 43, 4. 49. 5. 71, 22. 23. 92, 2. 3. 4. 5. 149, 2. 3. wird der Kinnor zum Preise der göttlichen Majestät aufgefordert. David spielte ihn als Meister und wußte damit Sauls Melancholie zu vertreiben.[1]) David scheint dem Kinnor auch einen neuen Grad von Vollkommenheit gegeben zu haben; denn das ist damit offenbar wohl gemeint, was Amos 6, 5 sagt: „daß die sichern Wollüstlinge musikalische Instrumente wie David erfinden“; und auch der 151. Psalm, Vers 3, der sich in einigen Übersetzungen findet: „als ich meines Vaters Schafe weidete, verfertigte ich mir Schalmeyen und Kinnor.“ Dies sind die syrischen Worte, in einigen arabischen, in der äthiopischen und in einigen Ausgaben der griechischen Übersetzung der LXX ist dieser Psalm ebenfalls enthalten.[2]) Bei Einholung der Bundeslade, sowie bei nachheriger Einweihung des Tempels war der Kinnor besonderen Virtuosen, namentlich aus der Familie des Idithun, aufgetragen.[3]) Jesaias gedenkt seiner bei Schmause-

---

[1]) 1. Sam. 16, 16. 23. — [2]) Athanasius, 328 Bischof von Alexandria, führt ihn oft an. Man kann ihn auch in Hoens Auswahl der besten apocryphischen Schriften, Coburg. 1776. S. 188 finden. — [3]) 1. Chron. 16, 21. u. 26, 3.

reien zusammen mit der „Nabla“.[1]) Nach diesem Propheten führten ihn auch die Dirnen, und das Begleitspiel des Kinnor vermehrte die Freuden der Weinlese.[2]) Unter Josaphat's Regierung zog man triumphierend unter den Klängen der Nabla und des Kinnor nach Jerusalem.[3]) Seiner Klangschönheit wegen wird dem Kinnor auch das Epitheton „lieblich“ gegeben, und sein Spiel „Freude“ genannt.[4]) Die Lieder, welche die Hebräer zum Kinnor sangen, hatten eigene Weisen, wohl unterschieden von denen der fremdländischen Lieder, das zeigt die Aufforderung der Babylonier an die Hebräer, welche entfernt von den Freuden des väterlichen Gottesdienstes in der Gefangenschaft (586—536) seufzten: „An den Wassern zu Babel saßen wir, und weineten, wenn wir an Zion gedachten. Unseren „Kinnor“ hingen wir an die Weiden, die darinnen sind. Denn daselbst hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserem Heulen fröhlich sein: „Lieber, singet uns ein Lied von Zion!“[5]) Diese hebräischen Gesänge, welche mit Kinnorspiel begleitet zu werden pflegten, werden als der Dorischen Tonart angehörig und als spondëisch zu bezeichnen sein, also ernst, feierlich und choralmäßig.[6]) Auch unter den Drohungen der Propheten

---

[1]) Jesaias 5, 12. — [2]) Jes. 24, 8. — [3]) 2. Chron. 20, 27. 28. — [4]) Ps. 81, 3. — Jesaias 24, 8. — [5]) Psalm 137. — [6]) Clemens Alex. Strom. IV. — Ambros. I. 414. 415.

gegen die Stadt Tyrus findet sich, wie schon bei den Phöniziern bemerkt, der Kinnor: „also soll man den Klang deines „Kinnor“ nicht mehr hören.“[1]) An einer Stelle wird der Kinnor zu einem merkwürdigen Vergleich herangezogen: „Mein Herz und mein Inwendiges brummt über Moab wie ein „Kinnor“;[2]) es wird hier ein sehr treffendes und recht passendes Gleichnis vom Erzittern der Saiten und des Resonanzkörpers einer Guitarre hergenommen.

Über die Gestalt des hebräischen Kinnor, ob er achtförmig, ob er länglich oval oder viereckig gewesen, ist nichts bekannt, und es sind auch bisher keine Abbildungen gefunden worden. Man kann mit Gewißheit nur soviel sagen, daß zu seiner Herstellung ausgesucht gutes Holz ausgewählt wurde. David verfertigte ihn aus Beroschim-, Salomo aus Algumimholz.[3]) Luther übersetzt Tannenholz und Ebenholz. So ungewiß auch beide Holzarten sind, so hat doch Algumim den Vorzug vor Beroschim, letzteres ist aber weder Fichte noch Tanne.[4])

Die Guitarre wird in der Bibel noch mehrmals mit dem Namen „Nebel“ erwähnt, wofür die Griechen und Römer Nablon, Nabla, Nablum, Nablium und Naublium gebrauchten. „Nebel“ ist das semitische Wort für das ägyptische „Nefer“, unter welch letzterem

---

[1]) Ezech. 26, 13. — [2]) Jesaias 16, 11. — [3]) 2. Sam. 6, 5. — 1. König. 10, 12. — 2. Chron. 9, 11. — [4]) Pfeiffer. S. 22.

Namen die Guitarre den Hebräern während ihres Aufenthaltes in Ägypten im letzten Jahrhundert vor ihrem Auszuge (um 1491 v. Chr.) bekannt geworden war.[1]) Außerdem standen die Hebräer auch in der Folgezeit dauernd mit den ägyptischen Nachbarn in Verkehr und hatten daher oft Gelegenheit, die Guitarren der Ägypter kennen zu lernen. Salomo, Davids Sohn, trat vollends als prachtliebender orientalischer Fürst auf. Der Ruf seiner Weisheit drang durch das ganze Morgenland, fremde Fürsten schlossen Bündnisse, oder kamen wie jene Königin von Saba, ihn zu besuchen. Die orientalische Pracht machte sich in vollster Üppigkeit an seinem Hofe geltend: „ich sammelte mir auch Silber und Gold, und von den Königen und Ländern einen Schatz, ich schaffte mir Sänger und Sängerinnen, und Wollust der Menschen, allerlei Saitenspiel"; so erzählt es der König selbst.[2]) Salomo war mit dem ägyptischen Königshause auch durch Heirat verwandt: „Pharao, der König von Ägypten, war heraufgekommen, hatte die Stadt Gaser genommen und gab sie seiner Tochter, Salomos Weibe, zum Geschenk."[3]) Es darf daher angenommen werden, daß das Guitarrespiel bei den Hebräern ebenso wie bei den Ägyptern und in den andern Nachbarländern geübt wurde, und daß unter der Nebel oder Nabla und unter dem Kinnor

---

[1]) Erman. S. 343. — [2]) Prediger Salomo 2, 8. — [3]) 1. König. 9, 16.

der Hebräer ebenso wie unter der Nabla, Nefer oder Kn-ân-âul der Ägypter und unter dem Kinnor der Phönizier eine Guitarre zu verstehen ist.[1])

[1]) Vergl. Wetzstein. Über das Nabl und verwandte Saiteninstrum. In Keil u. Delitzsch. Bibl. Kommentar. II. Auflage. — Dr. Eduard C. Aug. Riehm. Handwörterbuch d. bibl. Altertums. Leipzig. 1894. 2. Bd. S. 1046. — Dr. J. H. Bondi. Hebräisch-Phönizische Lehnwörter. Leipzig. 1886. S. 79.

VII.

Von den Völkern Kleinasiens ist die Guitarre, wie bereits dargelegt ist, zu den

Griechen

gekommen, welche sie „Kithára“ nannten.[1]) Der Name Kithara, den die Griechen diesem Instrumente beilegten, kennzeichnet den Schallkörper, im eigentlichsten Sinne des Wortes, als vergleichbar mit der den Ton der Stimme hervorbringenden Brust des Menschen; denn Kithára bedeutete bei den Griechen in der dorischen Mundart soviel wie Brust oder Brusthöhle.[2]) Es ist indessen nicht unmöglich, daß die durch Thrakien nach Griechenland erobernd hereinbrechenden Hellenen die Kithara auch schon von den in den Hafenorten mit den eingeborenen Pelasgern handeltreibenden Phöniziern erhalten hatten, ehe sie noch von Griechenland aus die Westküste Kleinasiens mit ihren Kolonien besiedelten und mit den Kleinasiaten in direkte Berührung kamen.[3]) Bei den musikalischen Aufführungen der Griechen waren nur zwei Instrumente, Kithara und Aulos im Gebrauch. Aber es ist bezeichnend

---

[1]) Von Jan. S. 10. — [2]) Isidorus. L. III. Etimol. (Bischof von Sevilla, um 594) bei Gerbert. De cantu. San-Blasien. 1775. II. S. 152. — Ambros. I. S. 360. — [3]) Zamminer. Die Musik und die musikal. Instrumente. Gießen. 1855. S. 382.

genug, daß sie mehr von dem Saitenspiel auf der Kithara, als von der Musik des Aulos, unserer Clarinette gleichend, entzückt waren. Von den beiden Göttern Griechenlands, denen hauptsächlich die musikalischen Feste gewidmet waren, begünstigte der enthusiastische, zum Fanatismus fortreißende Kult des Dionysos die Aulos-Musik; der vornehme Apollo dagegen war ihr feindlich gesinnt, denn der Apollinischen Klarheit und Ruhe schienen nur die Klänge der Kithara angemessen.[1]) Bei Athenäus wird erzählt, daß der griechische Künstler Kephesias einem Musikschüler, der in dem Wahne, jemehr Bravour, jemehr Applaus, ein unrichtiges Forte nahm, mit den Worten zurechtwies: „Nicht in dem Großen liegt das Schöne, sondern in dem Schönen das Große.“ So ist es klar und selbstverständlich, daß die griechische Musik mit ihren so sehr viel geringeren Kunstmitteln als den heutigen ihre Wirkungen erreichte. Mit den Instrumenten war es bei den Griechen gegenüber den gewaltigen Instrumentationsmitteln der heutigen Musik wahrhaft ärmlich bestellt. Was hätte wohl der feingebildete Grieche von den heutigen Klangeffekten gesagt?

Jenes Instrument, welches in der klassischen Musik der Griechen die hervorragendste Rolle spielte, die

---

[1]) Vergl. Clarac. II. Besprechungen der im Louvre, Paris, befindlichen zwei antiken Marmorreliefs „Apollos Sieg über Marsyas“ und „Apollo mit drei Musen“, Pl. 123. No. 731; Pl. 119. Nr. 47, auf welchen die Kithara als Guitarre dargestellt ist.

„Goldene Phorminx, Apollo's und der veilchengelockten Musen gemeinsam Kleinod, auf die der Tanzschritt lauscht, der Festfreude Anfang, und deren Zeichen die Sänger gewärtig sind!
Wenn sie in Schwingungen versetzt, den Beginn der choranführenden Prooimien erschallen läßt, erlischt sogar des ewigen Feuers beschwingter Blitz.
Denn dann schläft auf Zeus' Scepter der Aar, das schnelle Flügelpaar herabgesenkt . . . ." —, diese berühmte griechische Phorminx, auch Lyra und Kithára genannt, welche der größte griechische Lyriker durch die vorstehenden Verse verherrlicht, erweist sich heute als ein Saiteninstrument, in welchem man eher eine Guitarre als eine Lyra zu erblicken hat. Zuerst, auch noch zur Zeit des trojanischen Krieges (1194—1184 v. Chr.) hatten die Griechen nur das Instrument des Merkur, welches Homer Chélys oder Phorminx[1]) oder Kítharis[2]) nennt. Dieses stand jedoch weit hinter der späteren Kithára zurück, es war ein nur harter Klänge fähiges Saiteninstrument, welchem im günstigsten Falle von unsern modernen Instrumenten höchstens eine kleine pedallose Harfe am nächsten kommen würde. Und auch in Pindar's Musik hatte es nicht mehr als nur sieben Saiten, welche aus Schaf-

[1]) Homer. Ilias. XVIII. Hymne an Merkur. 47. 51. 64. 499. — Horaz. carm. lib. I. Ode. X. — [2]) Homerischer Hymnus auf den delischen Apollon, 131.

därmen bestanden, von denen niemals zwei zu gleicher Zeit angeschlagen wurden; denn nicht mit den Fingern, sondern mit einem kleinen Metallstäbchen, Plektron genannt, setzte man sie in Bewegung.[1]) Homer, der mit soviel Genauigkeit in seiner Ilias und Odyssee die Sitten der alten Griechen geschildert hat, ist ein sichrer Führer, der uns nicht irre leiten kann. Gewiß gibt uns nichts eine höhere Meinung vom Gesange als die Lobeserhebungen, welche die Sänger Phemius und Demodokus erhalten, und die Schilderung, die uns jener Dichter von den Wirkungen macht, die diese durch ihre Kunst hervorbrachten. Indes beobachtet er ein gänzliches Schweigen über das Verdienst der Instrumentalmusik; überall stellt er uns die Kunst des Saitenspiels in einem äußerst beschränkten Zustande vor. Dies beweist, daß die alten Griechen sich noch wenig in jener Zeit auf das Spielen von Instrumenten legten. Die Lyra, dies alte der Sage nach von Merkur erfundene Instrument mit ursprünglich drei oder vier Saiten, wurde von ihnen nur zur Leitung und Festhaltung des Tones der Stimme, ebenso wie in späteren Zeiten als „Tonarion“ bei ausgearbeiteten, zum öffentlichen Vortrage bestimmten Reden gebraucht; sie war sogar dem Gesange so untergeordnet, daß Homer garnicht von ihrer besonderen Wirkung spricht; und gewiß, dieser Dichter, der nichts, so wenig merkwürdig

[1]) Ambros. I. S. 30. — Homer. Hymne an Merkur. — Homer. Odyssee. lib. XXI. v. 8. — Horaz. carm. lib. III. Ode XI.

es auch sei, vergessen hat, würde nicht unterlassen haben, uns über das, was Saitenspiel bezw. Instrumentalmusik anginge, zu unterrichten.[1])

Später in nachhomerischer Zeit, nachdem die Guitarre durch den Verkehr mit den Kleinasiaten bekannt und als Kithára Allgemeingut des hellenischen Volkes geworden war, da wurde für Kítharis nur noch der Name „Lyra“ gesetzt, wahrscheinlich in der Absicht, auch im Sprachgebrauch den Unterschied zwischen dem alten Nationalinstrument und dem von den Barbaren herstammenden Saiteninstrument aufrecht zu erhalten.[2]) Bereits zu der Zeit des Archilochos von Paros, eines griechischen Lyrikers und Satirikers um 700 v. Chr., des Erfinders des jambischen Trimeters, machte sich der Einfluß des asiatischen Kitharspiels auch in Griechenland geltend. Archilochos war der erste Musiker, der andere Töne mit der Linken griff, als er sang.[3]) Zur selben Zeit kam in Argolis auch rein instrumentales Kitharspiel auf. Diese Kunst, die ohne Plektron mit großer Fingerfertigkeit ausgeübt wurde, wurde mit besonderem Eifer in Sikyon bei Korinth betrieben, wo Lysander Flageolettöne und andere Kunstgriffe herausfand.[4]) Beim Agon in Delphi durfte sich diese Kunst erst seit dem Jahre 558 v. Chr. hören lassen. Je mehr sie aber in Aufnahme

---

[1]) Villoteau. Die Musik des alten Ägyptens. Leipzig. 1821. — [2]) Von Jan. S. 7. — Ammonicus. de diff. voc. p. 82. — [3]) Plut. Mus. 28. — [4]) Athenäus 14, 42.

kam, desto seltener wurde die Bezeichnung „Kitharistēs“ auf den Gesanglehrer angewandt; vielmehr wurde letzterer, da er nur die alte Lyra handhabte, später „Lyrodós“ oder „Psáltēs“ genannt.[1]) Anfangs nannte man die asiatische Kithára auch Barbitos.[2]) Mit der Zeit wurde jedes Saiteninstrument, ob Lyra oder Guitarre, allgemein kurzweg „Kithára“ genannt, bei den Griechen wie bei den Römern.[3]) Die Ungenauigkeit und Willkür der griechischen und römischen Autoren bei Benennung der Saiteninstrumente ist nur dadurch erklärlich, daß sie diese Instrumente nicht in der Intention einer Instrumentenkunde, sondern nur nebenher nennen, und daher im Ausdruck wenig genau sind. Selbst die mittelalterlichen Berichterstatter werfen die Namen der zu ihrer Zeit gebräuchlichen musikalischen Instrumente auf das Willkürlichste durcheinander; und noch heutzutage wenden auch wir ja z. B. oft ganz beliebig die Benennungen Clavier und Pianoforte synonym an.[4]) Der Name Barbitos für die asiatische Kithára wird von persischer Abkunft gehalten. Weil Sappho, um 600 v. Chr., und Alkäus, um ebendieselbe

---

[1]) Hall. Encykl. II, 36. S. 315. — A. Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums. München u. Leipzig. 1888. III. Band. S. 1542. — [2]) Athenäus. XIV. 37. — Anacreon. Ode LVI. — Horaz. Ode XXXII. — [3]) Gerbert. de cantu. St. Blasien. 1775. II. S. 152. — Isidorus. B. III. Etimol. — Kircher. Musurgia. Rom. 1650. I. S. 479. — Blanchinus. Instrument. Mus. Veterum. Rom. 1742. S. 28. — De Coussemaker. in Didron. Annales archéol. Paris. 1856. 16. Bd. S. 108. — [4]) Ambros. I. 415.

Zeit, welche sich durch meisterhaftes Spiel auf diesem Instrumente hervortaten, von der Insel Lesbos im ägëischen Meer an der asiatischen Küste gebürtig waren, so ist dieses die Ursache, daß die Dichter den Barbitos aus Lesbos herstammen lassen.[1])

Von der Insel Lesbos aus der Stadt Antissa war auch Terpander (um 645 v. Chr.) her, welcher zusammen mit seinem Schüler Caepio um die Einführung der asiatischen Kithara in Griechenland sich besonders verdient gemacht hat. Er wird fast einmütig von allen Schriftstellern des Altertums für den besten Tonkünstler seiner Zeit gehalten, welcher zur Ausbildung der Kunst damals das meiste beigetragen hat. Namentlich hat er sich auch dadurch berühmt gemacht, daß er in den Carnischen Spielen einmal, und in den Pythischen viermal den Preis im Kitháraspiel gewann.[2]) Dieser Terpander tat sich auch noch bei einer andern Gelegenheit mit seiner Kunst hervor. Als der lacedämonische Staat durch allerhand innere Unruhen in Unordnung geraten war, befragte man das Orakel um Mittel zur Steuerung dieser Verwirrungen; und das antwortete, man solle den lesbischen Sänger kommen lassen. Dieser war kaum erschienen, und hatte kaum begonnen und seine rührende Stimme mit

[1]) So z. B. Horaz: .... Si neque | Euterpe cohibet, nec Polymnia | Lesboum refugit tendere barbiton. — [2]) Athenäus. XIV. c. 9 — Plutarch. de mus. 6. — Stephanus von Byzanz. — Forkel. I. § 58. — Ambros. I. 174. 402. — Marpurg. S. 62. 63. 64.

den Tönen seiner Kithara vereinigt, so entstand sofort Ruhe und Heiterkeit in den Gemütern der Bürger, und die Ruhe des Staates war wieder hergestellt. Die Lacedämonier scheinen jedoch wenig erkenntlich dafür gewesen zu sein; denn er soll von ihnen wegen einer Neuerung, nämlich der Einführung der Kithara mit dem Griffbrett, mit Strafe belegt worden sein. Doch vielleicht wurde er nur zum Scheine vor Gericht gefordert, damit die Ephoren, deren Staatsklugheit es forderte, alle Neuerungen zu bestrafen, durch ihre Nachsicht sich bei dem Volke nicht in Verdacht setzten, und damit sie dadurch zugleich die Mitbürger vor schädlichen Neuerungen warnten. Man sieht auch aus der Chronik von Paros, daß, nachdem man die Sache dem Volke vorgetragen, Terpander von der Strafe freigesprochen wurde. Euklid eignet ihm nach Meibom's Übersetzung folgenden Ausspruch zu: „Wir, die wir die nicht mehr als vier Töne mit ihren vier Saiten machende Lyra verachten, wir wollen aus solchen vier Saiten weit mehrere Töne hervorbringen.“[1]) Wie das fertig zu bringen war, hatte er ja bei den Lydern gelernt.

Anacreon um 500 v. Chr. erzählt bei Athenäus, er spiele den Barbitos, welcher auch Kithára genannt werde und dem Apollo geweiht sei, weil es von jedem Gebildeten verlangt werde. Und von seinem Zeitgenossen Themistokles (527—460), dem Sieger von

[1]) Marpurg. S. 62. 63.

Salamis, wissen wir, daß man ihn nicht zu den Gebildeten rechnen wollte, weil er des Kitharaspieles unkundig war. Von Epaminondas (um 379 v. Chr.) dem berühmten griechischen Feldherrn, dem Erfinder der schiefen Schlachtordnung, dem Sieger von Leuktra, rühmte man noch in späteren Jahrhunderten, daß er im Kitharspiel und Gesang sehr geübt war.[1]) Damals blühte in Hellas Kunst und Wissenschaft, insbesondere in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts v. Chr., im sogenannten Periklëischen Zeitalter. Musikalische Wettstreite wurden sogar für die Panathenäischen Spiele auf besondere Anordnung von Perikles eingerichtet. Der Erste, welcher in den Panathenäen auf der Kithara den Preis gewann, war Phrynis von Mytilene, also wieder ein Lesbier. Dies geschah nach den Oxforder Marmorn ungefähr im Jahre 457 v. Chr. Dieser Phrynis, welcher im Kitharaspiel Meister war, und den die Alten auch vieler Neuerungen in musikalischen Dingen beschuldigten, wurde aber später auf den Panathenäen in ebendemselben Kithara- oder genauer gesagt Guitarrespiel überwunden, und zwar von dem kleinasiatischen Griechen Timotheus.

Diesem Timotheus nun, dem berühmtesten der alten griechischen Sänger und Kitharisten, war es gelungen, das hellenische Volk von der Überlegenheit des asiatischen Guitarreinstrumentes gegenüber der

[1]) Cornelius Nepos. Vita Epaminondae. Cap 2. . . . . Nam et citharizare et cantare ad chordarum sonum doctus est.

alten griechischen Lyra durch sein meisterhaftes Saitenspiel zu überzeugen. Er war 446 v. Chr. in Karien in Kleinasien zu Milet, der blühenden See- und Handelsstadt, einer ionischen Kolonie, geboren, und nach den Parischen Marmorn neunzig Jahre alt geworden. Ein Zeitverwandter Philipps von Macedonien und des Euripides, und außer in der Poesie auch in der Musik vortrefflich. Vorzüglich spielte er die Kithára sehr gut. Den Lacedämoniern war jedoch das aus dem Auslande kommende Guitarreinstrument, das die Lyra zu verdrängen drohte, schon seit jeher ein Greuel, und es erging dem Timotheus auf den Carnischen Spielen wie vor 200 Jahren dem Terpander. Denn als er in den Carnischen Spielen mit um den Preis streiten wollte, näherte sich ihm einer der Ephoren mit einem Messer und befahl ihm, damit von seinem Instrument diejenigen Saiten abzuschneiden, welche über sieben Töne gingen.[1]) Dies war aber noch nicht genug; er wurde durch eine feierliche Ratsverordnung sogar aus der Stadt verwiesen. Diese Verordnung hat uns der römische Staatsmann und Gelehrte Boethius aufbehalten. Athenäus gedenkt dieser Verordnung ebenfalls, und Casaubonus hat sie in seinen Anmerkungen zum Athenäus abdrucken lassen. In möglichst wortgetreuer Übersetzung lautet sie:[2])

„Demnach Timotheus, der Milesier, bei seiner

[1]) Pausanias. Laconic. cap. XII. — Plutarch. institut. lacon. p. 238. — [2]) Boethius. de musica. cap. I. — Forkel. I. § 94.

Ankunft in unserer Stadt, unsere alte Musik entehrt, und die Lyra mit sieben Saiten verachtet; auch durch seine Einführung einer größeren Menge von Tönen die Ohren unserer Jugend verdorben, und durch die Anzahl seiner Saiten, und die Neuheit seiner Melodie in unsere Musik einen weibischen und gekünstelten Charakter gebracht hat, anstatt des planen und ordnungsvollen, worin sie bisher erschien; nicht weniger auch, weil er durch seine chromatischen Kompositionen, anstatt der enharmonischen, unsere Melodie schändlich gemacht hat; — so haben die Könige und Ephoren beschlossen, ihn dieser Umstände wegen zu verurteilen, und zu verfügen: daß er die überflüssigen Saiten abreißen, und nur sieben Töne lassen soll; auch daß er aus unserer Stadt verbannt, und dadurch männiglich gewarnt sein soll, in Zukunft irgend eine unnütze Gewohnheit in Sparta einzuführen."

Indessen es waren nicht die streng am Hergebrachten hangenden Lacedämonier allein, welche sich gegen Timotheus, seine Anhänger, und sein Kitharaspiel empörten; das „philosophische" Griechenland tat es auch. Dies ersieht man aus einer Stelle des Plutarch, wo die Liste derjenigen angeführt wird, welche die alte kräftige Melodie durch den Zusatz vieler unnötigen Töne verdorben und entkräftet hätten. Nicht nur Plutarch beweist es, daß die Klagen über

Neuerungen in der Musik und über die immer mehr zunehmende Vorliebe des Volkes für die asiatische Kithara in Griechenland zur Zeit des Timotheus fast allgemein waren, sondern auch noch andere alte Schriftsteller. Namentlich waren es einige athenische Lustspieldichter, welche ungemein bitter gegen die neue Richtung in der Musik schrieben und agitierten, nicht etwa weil sie Musik verstanden, oder um den Verlust einer guten Musik und ihrer Wirkungen besorgt waren, keineswegs, sondern nur aus Neid auf das große Ansehen, welches sich die Musiker durch ihr Saitenspiel auf der importierten Kithara zu erwerben wußten. Aus diesem Grunde muß man den häufigen Tadel, und selbst die Beleidigungen, welchen Timotheus ausgesetzt war, als vollgiltige Beweise seiner Vollkommenheit und Überlegenheit ansehen, womit er allen seinen Kunstgenossen gegenüber stand. Nach Plutarch's Erzählung hat es aber keiner hierin so arg gemacht wie der Schauspieldichter Pherekrates, der die Musik in Gestalt einer geprügelten und zerschlagenen Frau aufs Theater brachte. Die Gerechtigkeit in Gestalt einer andern Frau fragt sie, von wem sie so gemißhandelt sei, und die Musik antwortet folgendes:

„Ich will es dir gerne erzählen, meine Freundin; denn ich glaube, du wirst es mit eben so großem Vergnügen hören, als ich es erzählen werde. Der erste Urheber meines Unglücks ist Melanipides, der mich ganz entkräftet und mit seinen zwölf

Saiten ganz weibisch gemacht hat. Doch dieser würde noch nicht imstande gewesen sein, mich in den unglücklichen Zustand zu versetzen, in dem ich jetzt lebe, wenn nicht Kinesias, dieser verwünschte Athener, durch seine unmelodischen und falschen Gänge, womit er seine Dithyramben sang, dazu beigetragen hätte. Kurz, seine Grausamkeit gegen mich ging über alle Beschreibung. Nach ihm kam es dem Phrynis in den Kopf, mich mit seinen Koloraturen und Läufen zu mißbrauchen, mich nach seinem Gefallen zu biegen und zu drehen, und aus seinen fünf Saiten zwölf verschiedene Töne hervorzubringen. Doch auch dieser würde mich noch nicht gänzlich zu Grunde gerichtet haben; denn er wußte es einigermaßen wieder gut zu machen, was er verdorben hatte. Nur dem Timotheus war es aufbehalten, mich ins Grab zu bringen. — Wer ist denn dieser Timotheus, fragt die Gerechtigkeit? — Der Rotkopf, der Milesier, antwortet die Musik, der durch tausend neue Beleidigungen, besonders aber durch seine ausschweifenden Läufe und Triller, alle andern, über die ich mich beklagt habe, noch weit übertrifft. So oft ich ihm irgendwo begegne, bringt er mich sogleich in Unordnung, nnd zerlegt mich in zwölf Töne.“[1])

[1]) Forkel I. § 94. — Plutarch. de musica. pag. 1141.

Aus dieser Stelle läßt sich zweifellos auf ein Guitarreinstrument mit einem Halse schließen, dessen Griffbrett zur Vervielfältigung der Töne mit zwölf Bünden abgeteilt war, wie bei der heutigen Guitarre. — Timotheus starb zwei Jahre vor der Geburt Alexanders des Großen, 356 v. Chr.

Die Kitharisten wurden sehr gut bezahlt, Athenäus berichtet von dem berühmten Kitharisten Amöbäus, daß er jedesmal, wenn er auf dem Theater sáng und dazu spielte, ein attisches Talent, etwa 4715 Mark erhielt.

Aristonikus aus Korcyra hat zuerst die Kithara allein gespielt, ohne dazu zu singen.[1]) Er gehörte zum Hofstaate Alexanders des Großen und rettete diesem in einer Schlacht das Leben; dafür ließ Alexander ihm eine Statue errichten, in der einen Hand die Kithara, in der andern eine Lanze.[2])

Stesander aus Samos war der erste, der die Gedichte Homers mit Kitharbegleitung sang.[3])

Theophilus, ein Kitharist, pflegte zu sagen: das Saitenspiel sei für denjenigen, der es recht gelernt habe, ein beständiger und köstlicher Schatz.

Viele griechische Tonkünstler haben sich auf der Kithara rühmlich hervorgetan, ihre Namen und Lobeserhebungen sind uns meistens bekannt, darunter auch die Namen einiger Kitharlehrer römischer Kaiser.

---

[1]) Praetorius. Syntagma. I. 370. — [2]) Plutarch. Orat. II. de fortun. vel virtute Alexandri Magni. — [3]) Athenäus. XIV.

Ebenso sind die Namen der Kitharisten, welche in den Olympischen, Pythischen, Nemëischen, Isthmischen, Panathenäischen und Karnischen Spielen aus musikalischen Wettstreiten als Sieger hervorgingen, aufgezeichnet und auf uns gekommen.[1])

Wenn in den alten Schriftstellern von zwanzig-, dreißig- oder sogar von vierzigsaitigen Kitharen gesprochen wird, so muß man nicht glauben, daß in der Tat soviele dem Tone nach verschiedene Saiten auf dem Instrument vorhanden waren. Nichts weniger als dieses. Es sind darunter Kitharen mit nur wenigen Saiten, mit fünf oder sieben, oder auch mit zehn Saiten zu verstehen, auf welchen durch Aufsetzen der Finger der linken Hand auf das Griffbrett noch mehr als vierzig Töne angeschlagen werden konnten. Aristides Quintilianus (35—118) sagt, daß, nachdem man die Anzahl der Saiten auf der Kithara auf fünf festgesetzt hatte, hernach jede Saite in Grade oder Bünde eingeteilt, und somit der Raum von jeder Saite zur andern mit mehreren Tönen ausgefüllt worden wäre, daß man also auf wenigen Saiten sehr viele Töne haben konnte.[2])

---

[1]) Marmor. Oxon. N. III. p. 70. — Pausan. Phocic. cap. 7. — Pausan. Achaic. cap. 50. — Plutarch. I. p. 362. — Plutarch. Sympos. lib. 5. Quaest. 2. — [2]) Marpurg. S. 64. — Quintilian: Cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent spatia illa nervorum, atque iis quos interposuerunt, inserunt alios, ut pauci illi transitus multos gradus habeant.

Im Kentrikon-Museion zu Athen befindet sich heute ein Marmor-Relief von den Ausgrabungen des alten Mantinea, das aus der Blütezeit griechischer Kunst, wahrscheinlich aus dem IV. Jahrhundert v. Chr. stammt, und, wenn auch nicht ein Werk von der Hand des Praxiteles (um 392—320 v. Chr.), so doch das unter des Meisters Augen entstandene eines seiner Schüler ist.[1]) Es ist etwa 1 m hoch und 3 m lang, und besteht aus drei Teilen mit je einer Gruppe musizierender Personen. Das erste Feld links zeigt die Lyra in ihrer einfachsten Form in der Hand einer Muse, und sehr ähnlich derjenigen, welche wir von der nachweisbar ältesten Abbildung der Lyra aus der Zeit um 2000 v. Chr., aus dem Grabe des Ägypters Nehera-si-num-hotep, kennen, welchem sich der eine eben solche Lyra spielende Häuptling Abscha vom Stamme der semitischen Amu mit Weib, Kind und Packeseln präsentiert.[2]) Das mittlere Relief stellt Apollon mit einer kunstvoll ausgeführten Lyra dar, wie er dem flötenden Marsyas zuhört. Im dritten Reliefbilde sitzt eine Muse auf einem Felsen und spielt die Kithara, das unserer Guitarre sehr ähnliche Saiteninstrument. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Darstellung auf

---

[1]) Neues Museum. Berlin. Gipsabguß. Saal VII. Inv. No. 2237. — Bulletin de Correspondance Hellénique. Paris. 1888. XII. S. 105—128. Gustave Fougères. Bas-Reliefs de Mantinée. Abbildung S. 119. Tafel 3. — [2]) Rosellini. mon. storici. — Lepsius. II. Abt. Bl. 131. 132. 133.

diesem dreiteiligen Marmorrelief die Entwicklung der griechischen Instrumentalmusik versinnbildlichen soll, und zwar mit besonderer Berücksichtigung der Kítharis, Lyra und Kithára, denn jede der drei Gruppen ist in sich abgeschlossen und ohne sonstige irgendwie anders zu deutende Beziehung zu einander.

Die Abbildung einer sieben- und einer fünfsaitigen Kithara ist uns in einer schönen griechischen Marmorskulptur erhalten, welche die vier Seitenflächen eines Marmorsarkophages schmückt. Dieser Sarkophag befindet sich in Agrigent, dem heutigen Girgenti, der Hauptstadt von Sicilien. Das siebensaitige Instrument ist besonders schön und frei hervorstehend gearbeitet, etwa 70 cm lang, der ovale Schallkörper ist am Ansatze des Halses bezw. Griffbrettes halbmondartig ausgeschweift, etwa 30 cm breit und 6—7 cm dick, der Hals mit dem nicht abgeteilten Griffbrett hat etwa die anderthalbfache Länge des Corpus. Diesen halbmondförmig ausgeschweiften Schallkasten für die Guitarre finden wir im XII. Jahrhundert in Deutschland wieder.[1]) Und bei den in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts in Frankreich gebauten, sogenannten Lyra-Guitarren, von welchen sich auch in der Königlichen Instrumentensammlung in Charlottenburg ein Exemplar findet, scheint jene griechische Kithara als ursprüngliches Modell gedient zu haben.[2]) Die Darstellung

[1]) De Coussemaker. Hucbald. Tf. III. No. 3. — [2]) Schneider. Musik. Instrumente. Leipzig. 1834.

auf dem Sarkophag schildert das tragische Ende des Hippolytos und den Liebesschmerz seiner Stiefmutter Phädra in Anlehnung an Scenen aus Euripides' Tragödie „Hippolytos", und der „Phaidra" des Sophokles.[1]) Den Anknüpfungspunkt für die athenischen Dichter bot augenscheinlich das von Pausanias I, 22, 1 erwähnte Grabdenkmal des Hippolytos unfern des Eingangs der Akropolis: „auch die Barbaren, welche Griechisch gelernt haben," sagt er, „wissen von der Liebe der Phädra und der verschmitzten Dienstfertigkeit der Amme." Die Beschreibung der uns interessierenden Scene auf der einen Querseite des Girgenti-Sarkophages möge hier folgen. Dieses Relief zeigt die liebeskranke Phädra oder Phaidra unter ihren Dienerinnen, die vergeblich ihren Kummer wegen der verschmähten Liebe zu ihrem Stiefsohne Hippolytos, dem reinen und schönen Sohne der Amazone Antiope, zu lindern bemüht sind. Sie sitzt auf einem Sessel, unter welchem der Arbeitskorb sichtbar ist, und drückt in ihrer ganzen Haltung Schwäche und Leiden aus. Der feine Chiton ist nicht wie gewöhnlich unter der Brust gegürtet, sondern nur um die Hüften lose mit einem Band umschlungen, ein Mantel bedeckt die Beine; die Haare sind gelöst, und das Haupt sinkt ermattet nach der linken Seite. Hier steht neben ihr die Amme, durch das Kopftuch wie die alten Gesichtszüge kenntlich, sie flüstert bekümmert der Herrin

[1]) Welcker. Griech. Trag. 394. 736 ff.

Trostworte ins Ohr und lüftet ihr mit der Rechten den Schleier vom Haupt (vgl. Eurip. Hippol. 201 ff. u. 243.), während sie mit der Linken schmeichelnd ihre Locken faßt. Auf der andern Seite steht neben Phädra eine jüngere Dienerin, welche mit beiden Händen den ausgestreckten rechten Arm der Phädra hält (vgl. Eurip. 1 u. 198 ff.) und mit betrübter Miene zu ihren Gefährtinnen hinblickt, die voll Mitleid auf ihre Herrin sehen. Die zunächst stehende hat eine guitarrartige Kithara in der Linken, deren Saiten sie mit der Rechten zu berühren scheint; neben ihr und Phädra gerade gegenüber sitzt eine andere mit einem ähnlichen Instrument in der Linken, sie bewegt aber die Rechte gegen ihre Genossin, als ermahne sie dieselbe, aufzuhören mit der Musik, die den Zweck der Aufheiterung augenscheinlich verfehle; neben ihrem Sessel gewahrt man ein Malteser Hündchen, wie es nicht selten in dem Frauengemach auf Kunstwerken erscheint. Zwischen diesen drei Dienerinnen erscheinen die Köpfe zweier andern; alle haben die jungen Mädchen die von Pausanias 10, 25, 4 bezeichnete eigentümliche Haartracht. Damit über die Natur des untröstlichen Leidens der Herrin kein Zweifel sei, steht neben ihrem Sessel Eros, den gespannten Bogen gegen sie richtend.[1]) Die Entstehung dieser schönen

[1]) Jahn. Arch. Beitr. 300—329, in Arch. Ztg. 1847 zu Abb. Taf. 5 u. 6. — A. Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums. III. Band. S. 1307.

griechischen Marmorarbeit ist in die Jahre zu Lebzeiten (480—405) oder kurz nach dem Tode des Euripides zu setzen.[1])

Im Louvre-Museum zu Paris befinden sich zwei sehr schöne antike Marmor-Reliefs. Auf dem einen, das von Clarac als „Apollo mit drei Musen" erklärt wird, während M. Raoul-Rochette in dieser Darstellung „Achilleus bei den Töchtern des Lycomedes" erkennt (Monum. inédits, t. I. p. 71. pl. 22.) ist eine viersaitige Guitarre mit birnförmigem flachen Corpus klar und deutlich wiedergegeben.[2]) Auf dem zweiten Marmor ist in der Mitte Apollo in der Stellung abgebildet, als er eben den Marsyas besiegt hat. Marsyas hatte die Flöte gespielt, Apollo dagegen eine Lyraguitarre, welche deutlich sichtbar gemacht ist. Mit den Fingern der Linken hält Apollo noch die Saiten auf das Griffbrett gedrückt, während die Rechte eben die letzten Accorde angeschlagen hat.[3])

Es ist in diesem Abschnitt aus der Literatur und Kunst der alten Griechen wohl genügend nachgewiesen worden, daß unter der „Kithara" der Griechen nicht immer nur die Lyra zu verstehen ist, sondern sehr wohl auch eine Guitarre.

---

[1]) Politi. Illustratione al sarcofago Agrigentino. Palermo. 1822. — Dorville. Sicula. p. 90. — Archäol. Ztg. Berlin. 1847. Taf. VI. S. 74. — [2]) Clarac. Sculptures antiques. T. II. Paris. 1841. Pl. 119. No. 47. S. 247. — [3]) Clarac. II. Pl. 123. No. 731. S. 274.

VIII.

Griechische Kaufleute hatten schon im V. Jahrhundert v. Chr. und noch früher bedeutende Handelsniederlassungen an der italienischen Küste und auf Sizilien; in den Hafenstädten Tarent, Syrakus, Girgenti, Terina u. a. entstanden reiche, blühende griechische Kolonieen, welche mit dem Mutterlande in ständiger und lebhafter Verbindung blieben. Wie nun die Herren Italiens, die

Römer,

in Kunst und Wissenschaft und auch in der Musik sich vollständig nach griechischem Vorbild richteten, so waren sie auch gehalten, für das Saitenspiel die Kithara der Griechen anzunehmen. Es ist zu vermuten, daß die Römer die Kithara, welche sie „Cithara" nannten, ebenso gesprochen wie der griechische Name, jedoch statt K mit C geschrieben, auch schon solange kannten, solange sie mit den griechischen Kolonisten in Verkehr standen, indessen wir hören davon nichts bis zum I. nachchristlichen Jahrhundert. Der Grieche Epigonus aus der Stadt Ambracia in Epirus, welcher von den Sikyoniern seiner musikalischen Verdienste wegen das Bürgerrecht erhalten hatte, unterrichtete den Kaiser Nero im Kitharspiel, und zwar wie sehr

merkwürdigerweise berichtet wird, auf die Art, das Saiteninstrument ohne Bogen zu spielen.[1]) Dieser Bericht betreffend das Spielen ohne Bogen ist beachtenswert; denn erst Achilleus Tatios um 450 n. Chr. gibt uns einen positiven Bericht, welchen wir weiter unten wiedergegeben finden werden, über das Bogenspiel, während auf allen Denkmälern und in allen Schriften des Altertums von einer Benutzung eines Bogens beim Saitenspiel nicht die geringste Andeutung wahrzunehmen ist außer in jenem Bericht über Nero's Kitharspiel. Auch der Kitharist Terpnus war ein Lehrer dieses Kaisers, er mußte sogar bei ihm im Kaiserlichen Palaste wohnen. Nero (54—68) war von solcher Kunsteitelkeit im Saitenspiel, daß noch sein letzter Seufzer war: „Qualis artifex pereo!“[2]) Ebenso hat der römische Kaiser Heliogabalus (218 n. Chr.) mit Saitenspiel sich belustigt, zu dessen Zeit die Cithara in ihrem Ursprungsland, in Vorderasien bei den Nachkommen der alten Assyrer, „Pandura“ genannt wurde.[3]) Sehr berühmte und gesuchte Citharisten bei den Römern waren ferner Echion und Seleucus, zur Zeit des Juvenal (100—130).[4]) Der Citharist Mesomedes, von der Insel Creta, setzte sich

---

[1]) Athenäus. lib. IV. und XIV. — Pollux. lib. IV. cap. 9. — [2]) Sueton. cap. 25 und cap. 49. — [3]) Lampridius. Cap. 32. — Pollux. Cap. IV. 60. — Nikomachos (Mathematiker aus Gerasa in Arabien um 150 n. Chr.) Harm. p. 8. — [4]) Juvenal. Sat. 6. v. 76. und Sat. 10. v. 210.

beim Kaiser Adrian (117—138) durch sein schönes Saitenspiel in große Gunst und gab als erster einige Regeln an, welche beim Spielen der Cithara beobachtet werden sollten.[1]) Zur Zeit des Kaisers Septimius Severus (193—211) war C. Anton. Septimius Publius ein hervorragender Tonkünstler auf der Cithara, der sich sogar mehrmals in den Olympischen Spielen den für das Kitharspiel ausgesetzten Preis holte. Seinen griechischen Lehrer Agathemerus, einen berühmten Kitharisten und Sieger in den heiligen Spielen, nennt er seinen zweiten Vater, welcher wegen seiner vorzüglichen Geschicklichkeit im Kitharspiel von den drei Städten Ephesus, Smyrna und Pergamum das Bürgerrecht erhalten hatte.[2]) Die Anführung dieser griechischen Kitharisten beweist hinreichend, daß auch in der Musik, besonders im Kitharspiel die Griechen die Lehrer der Römer gewesen sind.

Kleinasien mußte den Römern Citharistinnen liefern. Nach ihrem Siege unter Cnejus Manlins Volso im Jahre 185 v. Chr. in Kleinasien, führten die Römer die verweichlichenden orientalischen Sitten und babylonische Pracht bei sich ein, und brachten auch das Guitarreinstrument Sambuca nach Rom. Dieses Guitarreinstrument kennen wir bereits aus der Bibel unter dem chaldäischen Namen Sabbeca zu der Zeit Nebukadnezar's.[3]) Die Griechen nannten es Sambyke, die

[1]) Forkel. I. S. 310. — [2]) Marmor, Oxon. N. III. p. 70. — [3]) Daniel. III. 4. 5.

Römer Sambuca, und es wurde die Guitarre mit diesem Namen noch im XIII. Jahrhundert benannt, nachdem dieser fremde Namen wahrscheinlich von Kreuzfahrern auch nach dem Abendland gebracht worden war, denn in Gottfried von Straßburg's „Tristan und Isolde" rühmt sich Tristan, daß er das „Sambiut" zu spielen verstehe. Es ist dasselbe Guitarreinstrument wie die kleinasiatische Kithára oder Pektis, oder wie der Kinnor, und hatte wegen ihres in Bünde abgeteilten Griffbrettes mit einer Schiffsleiter große Ähnlichkeit, daher auch eine Belagerungsmaschine bei den Römern Sambuca genannt war.[1]) Livius (59 v. Chr.) beschreibt die infolge des in Rom überhandnehmenden orientalischen Luxus' eingetretene Sittenveränderung und beklagt das Schwinden des alten sittenstrengen und sittenreinen Römertums. Die aus Kleinasien mitgebrachten Saitenspielerinnen hießen bei den Römern „Sambucistriae" oder auch „Fidicinae".[2]) Nachdem Ägypten im Jahre 31 v. Chr. römische Provinz geworden war, kamen auch ägyptische Sitten und Gebräuche nach Rom und wurden sogar eine Zeitlang Mode, so nannte man zum Beispiel auch die Cithara nach der Sprache der damaligen Ägypter Nabla oder Nablium. Man spielte damals die Guitarren oder

---

[1]) Athenäus. XIV. — Polybius. — Aristides Quintilianus. II. S. 101. — [2]) Livius. Rom. hist. lib. 39. — Plautus in Sticho Act. 2. Scen. 3. v. 53—57.

Nablia sogar zweihändig oder vielmehr vierhändig, wie man bei uns Klavier vierhändig spielt.[1])

Nach einer Beschreibung des Apulejus, eines geborenen Afrikaners aus Madaura, welcher im II. Jahrhundert nach Christus lebte, von den verschiedenen Teilen einer musikalischen Unterhaltung, offenbar nach griechischem Geschmack eingerichtet, wurde zuerst Cithara gespielt; sodann folgte ein Flötenkonzert, und zuletzt erst fiel ein Chor von Sängern ein und entzückte die Herzen der Zuhörer mit süßen Tönen.[2]) Achilleus Tatios, ein griechischer Romandichter aus Alexandria um 450 n. Chr., gibt im ersten Buch des Romans „Leukippe und Klitophon“ die Beschreibung eines Gastmahls und erzählt dabei, wie am Ende des Mahles den Gästen noch ein Ohrenschmaus geboten wird; ein schöner Knabe tritt herein mit einem Saiteninstrument, Cithára genannt, dann prüft er die Saiten mit den Händen und läßt sie ein wenig ertönen, darauf nimmt er einen Bogen und spielt damit die Cithara zur Begleitung seines Gesanges.[3]) Die Manier, Guitarreinstrumente nicht nur mit bloßen Fingern oder mit einem Plektrum, sondern auch mit einem Bogen zu spielen, ist bis in die neuere Zeit versucht worden,

---

[1]) Ovid. ars am. III. 327. — [2]) Apulejus. Metamorphos. sive lusus asini. lib. V. p. 165. Edit. Elmenhorst. Jubet citharam loqui, psallitur; tibias agere, sonatur; choros canere, cantatur. Quae cuncta praesente nullo dulcissimis modulis animos audientium remulcebant. — [3]) De la Borde. Paris. 1780. I. S. 16.

sie erwähnt zum Beispiel der König von Navarra in in einer seiner Poesieen (XIII. Jahrhundert).[1]) Ebenso der Archiprete de Hita Juan Ruiz in einem Gedichte (um 1350).[2]) Das Capitäl-Relief der Kirche St. Georg zu Bocherville bei Rouen aus dem XI—XII. Jahrhundert zeigt uns einen musizierenden König, der eine Guitarre, damals Rotte genannt, mit dem Bogen streicht.[3]) Und Anfang des XIX. Jahrhunderts erfand der Musikdirektor Birnbach in Berlin eine Bogenguitarre, Cithara con arco, welche durch Ertl noch verbessert worden sein soll.[4])

Die Abbildungen auf verschiedenen Marmorskulpturen aus der Zeit des Imperium Romanum geben uns dasselbe Guitarreinstrument wieder, wie wir es bereits als Pandura oder Tambura bei den alten Persern und als Kithara bei den Griechen gesehen haben und als Nabla, Nefer oder „Kn-ân-âul (-Kinnor) bei den Ägyptern. Auf einem alten römischen Marmorstück ist ein Gastmahl abgebildet; abseits der Tafelrunde auf einem erhöhten, mit muschelartig gewölbter Rückwand versehenen Marmorsitz spielt eine weibliche Person eine Guitarre, welche ein fast kreisrundes, flaches Corpus zeigt.[5]) Ein alter Sarkophag aus Rom,

---

[1]) Poesies du Roy de Navarre. Paris. 1742. I. p. 247. — Bibl. Imp. Paris. Manuscript 7612. S. 55. — [2]) Terreros. Paleogr. española. Madrid. 1758. S. 82. — [3]) De Coussemaker. Hucbald. Tafel III. — Ambros. II. S. 267. 268. — [4]) Mus. Z. Jahrg. XXVI. S. 813. — [5]) Baron. Laute. 1727. Abbildg. S. 31.

welcher sich jetzt im Britischen Museum in London befindet, hat auf der vorderen Längsseite eine Darstellung der Hochzeit des Cupido und der Psyche, die bildliche Wiedergabe einer bezüglichen Stelle aus Apulejus, Met. Lib. VI. Bei diesem Hochzeitsmahle sehen wir auch eine Guitarrespielerin, welche das viersaitige Instrument mit einem Plektron spielt.[1]) Auf einem römischen Marmorsarkophag, welcher 1732 in der Via Appia ausgegraben wurde, ist eine Guitarrespielerin zu sehen, den rechten Fuß auf eine Fußbank gesetzt, welche die Saiten mit einem Plektrum anschlägt. Der Schallkörper dieser fünfsaitigen Guitarre oder Cithara ist länglich oval, am Halsansatz etwas herzförmig eingebuchtet, nicht sehr groß, etwa dreimal so breit wie das Griffbrett, ohne Schallloch, der Hals ist etwa dreimal so lang wie der Schallkasten.[2]) Eine andere, jedoch flüchtige spätrömische Arbeit, ein sehr flaches Grabrelief in weißem Marmor, stellt ein Totenmahl dar; darauf sehen wir eine Saitenspielerin in derselben Haltung und mit demselben Guitarreinstrument wie auf dem eben vorher erwähnten Sarkophag aus der Via Appia. Das Original befindet sich im Alten Museum zu Berlin, unter No. 838.[3]) Am 23. Mai 1827 wurde zwischen Formello und

[1]) Taylor Combe. Ancient Marbles in the british Museum. London. 1818. Buch 5. S. 35. Plate IX. Fig. 3. — [2]) Jo. Bapt. Doni. Opera omnia. Florenz. 1763. I. Taf. III. pag. 12. — [3]) Erwähnt in der Arch. Zeitung XLIII. 1885. S. 222. Anm. 28. Wernicke.

Scrofano ein antiker ovaler Marmorsarkophag gefunden, wohl erhalten, die Köpfe und Extremitäten der Figuren sind nur hier und da etwas verstoßen; er befindet sich im Lateran-Museum in Rom. Links von der Kline sitzt nach rechts in einer Kathedra supina (Plin. 16. 174.) von Flechtwerk eine weibliche Person in doppeltem Gewande, mit reichem Haar, von dem hinter den Ohren Locken herabfallen. Sie spielt ein viersaitiges Guitarreinstrument, das auch Schalllöcher zu haben scheint.[1]) Aus dem III. Jahrhundert des römischen Kaiserreiches stammt ein Marmorfragment, jetzt in der Villa Albani in Rom, worauf eine Citharistin mit einem viersaitigen Instrument abgebildet ist. Der Schallkörper ist herzförmig, aber sehr klein, der Hals ist wohl fünfmal länger. Die rechte Hand und die Fingerhaltung beim Anschlagen der Saiten sind sehr deutlich und künstlerisch vollendet dargestellt.[2]) Im Louvre-Museum befindet sich ein schönes Marmor-Relief, welches früher in der Villa Borghese (sal. 2, No. 17.) aufbewahrt war. Es ist eine hervorragend schöne griechisch-römische Skulptur aus dem Ende des ersten oder Anfang des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Zwei Mädchen in faltenreichen griechischen Gewändern spielen eine größere Cithara zusammen, und

---

[1]) Benndorf und Schöne. Ant. Bildwerke des Lateran. Museums. Leipzig. 1867. S. 340. — Abgebildet bei Garrucci. M. L. XXX. p. 45. — [2]) Zoega Bassiril. Ant. di Roma. Rom. 1808. II. S. 280. Abbildg. Taf. 112. No. 2.

zwar ohne Plektrum, zwei- bezw. vierhändig. Dieser Marmor gibt die trefflichste Illustration und Bestätigung zu dem Ausspruch Ovids in seiner „ars amandi“ III, 327.: man solle die „genialia Nablia“ mit beiden Flachhänden „duplici palma“ spielen.[1]) In den Kommentaren zu dieser Stelle im Ovid sind bisher keine richtigen Erklärungen gegeben worden, weil jeder Kommentator von der irrigen Meinung ausging, unter den Citharinstrumenten, zu denen auch das „Nablium“ zu rechnen wäre, könnte und dürfte nur ein lyra- oder harfenartiges Saiteninstrument verstanden werden. Und dann war man ohne nähere Kenntnis dieses Marmors, und konnte daher nicht so leicht auf den Gedanken verfallen, daß beim Nablium zum Spiel mit „duplici palma“ zwei Spieler bezw. Spielerinnen gehörten, wie es bei Ansicht des schönen Reliefs sofort offenbar wird und selbstverständlich erscheint. Das Instrument selbst hat zehn Saiten, einen ovalen, flachen Resonanzkörper, und einen ziemlich langen, breiten Hals. Das Mädchen rechts hält die Guitarre in der linken Hand, wobei der linke Arm fast ausgestreckt an der Körperseite anliegt, sodaß das Ende des Halses mit dem Griffbrett über die linke Schulter hinausragt, und schlägt mit der rechten Hand drei scheinbar bourdonnierende Saiten an, welche indessen nur halbsolang sind als die übrigen sieben Saiten. Die Spielerin

[1]) Ovid, Ars amandi. Vers 327: „Disce etiam duplici genialia nablia palma verrere.“

links steht dicht daneben, mit ausgebreiteten, ihre Partnerin gleichsam umfangenden Armen; ihre über Schulterhöhe erhobene linke Hand hält das Halsende des Instruments, zugleich mit kunstgerechtem Fingersatz die Saiten auf das Griffbrett niederdrückend, während die Finger der rechten Hand über den rechten Unterarm der andern Spielerin hinweggreifend die sieben langen Saiten in Vibration versetzen.[1]) Diese angeführten Abbildungen auf alten Bildwerken dürfen für ebenso wichtige Zeugnisse und Behelfe gelten, ja für noch wichtiger als irgendwelche gelehrten alten Traktate, und als Beweis dafür, daß die Cithara der Römer, identisch mit der griechischen Kithara, in vielen Fällen eine Guitarre gewesen ist.

Einer der letzten Römer, oder auch „der letzte Römer", wie er oft genannt wird, war der hochgebildete Anitius Manlius Torquatus Severinus Boetius (oder auch Boethius geschrieben), der als Meister im Citharspiel sehr bekannt und berühmt war. Boetius gehörte seiner Abstammung nach einem alten römischen Patriziergeschlechte an, war um das Jahr 470 geboren und hatte achtzehn Jahre in Athen studiert. Er bekleidete die höchsten Staatsämter und genoß das Vertrauen des ostgothischen Königs Theodorich in hohem Grade. Er hat sich als Musik-Schriftsteller

[1]) Clarac. Sculptures antiques. Paris. 1841. T. II. S. 709. Abbildung No. 261. — Bouillon. Bas-reliefs, personnages grecs. T. III. pl. 24.

ein Denkmal gesetzt in seinen fünf Büchern de musica, und war mitten unter der zu seiner Zeit in Italien herrschenden Barbarei ein wahrer Erhalter griechischer Kenntnisse und Künste; er hat auch die besten griechischen Werke aller Art übersetzt. In Griechenland hatte Boetius auch das Citharspiel erlernt und es darin so weit gebracht, daß er sogar vom König als erste Autorität im Citharspiel geschätzt wurde. In einem Briefe mit der Überschrift „Boetio Patricio Theodoricus Rex.“ „De Acharoedo mittendo Regi Francorum.“ wird er vom Könige ersucht, für den König der Franken, Chlodwig, einen geeigneten Citharisten ausfindig zu machen, der nach dem Wunsche Chlodwigs befähigt sein sollte, andere Chitharisten zur Begleitung der gottesdienstlichen Gesänge auszubilden und einzuüben. Der alsdann von Boetius ausgewählte Tonkünstler konnte die Cithara spielen und auch dazu singen. In dem Antwortschreiben an den König Chlodwig heißt es darüber: „Ludovico Regi Francorum Theodorus Rex.“ „. . . . Citharoedum etiam, arte sua doctum, pariter destinavimus expetitum, qui ore manibusque consona voce cantando, gloriam vestrae potestatis oblectet. . . .“[1]) Boetius kam bald darauf durch Intriguen schuldlos in den Verdacht politischer Umtriebe und wurde 524 enthauptet.[2])

[1]) Cassiodorus. Variarum lib. II. No. 40. 41. — [2]) Forkel. Allgem. Gesch. d. Musik. Leipzig. 1801. II. Bd. § 26. — Ambros. II. Bd. Leipzig. 1892. S. 44.

IX.

Inzwischen war unter dem Kaiser Konstantin dem Großen, 324—337 Alleinherrscher des Römischen Reiches, das Christentum zur Staatsreligion erhoben worden. Vorher hatten die ersten Christen die grausamsten Verfolgungen zu erleiden gehabt; und es ist beachtenswert, in welch' hervorragendem Maße die Guitarre, damals Cithara genannt, in jenen trüben Zeiten mitgeholfen hat, die Zusammenkünfte, Gottesdienste und die Hausandachten der ersten Christen zu verschönern und feierlicher zu gestalten. Wenn heute bei uns von maßgebenden Stellen empfohlen wird, die häuslichen Andachtsübungen durch Singen geistlicher Lieder nnd Choräle mit Guitarrebegleitung zu heben und zu beleben, so bietet uns die gläubige Gemeinde

das beste und anregendste Vorbild. Die Ansicht, als seien die ersten Christen des Morgenlandes aller Bildung fremd, der Musik und des Citharspiels unkundig, eine Schar guter, ehrlicher, aber einfältiger, roher Menschen gewesen, muß entschieden zurückgewiesen werden. Leute, an die die geistvollen Briefe des Apostel Paulus gerichtet waren, für die das Johannes-Evangelium mit seinem philosophischen Tiefsinn bestimmt war, können

auf keinen Fall ein solcher kläglicher Haufe einfältigen Pöbels gewesen sein. Allerdings wurde das Evangelium zunächst den Armen im Geiste gepredigt, worunter aber durchaus nicht Geistesarme zu verstehen sind; allerdings begegnen wir auf altchristlichen Grabsteinen orthographischen Fehlern, die wohl zunächst dem verfertigenden Handwerker zur Last fallen; aber wir wissen auch, daß sich dem Christentume Personen zuwandten, die auf der Höhe der vollen Bildung ihrer Zeit standen. Gleich der erstbekehrte Heide Cornelius gehört zu den gebildeten Klassen der Gesellschaft, und Patrizier, Ritter, Gelehrte, edle Frauen, selbst einzelne Mitglieder der kaiserlichen Familie waren eifrige Christen.[1]) Die Kenntnis des Saitenspiels auf der Cithara, welche, wie wir bereits zur Genüge gesehen haben, mehr ein Guitarreinstrument war, wurde damals von jedem Gebildeten verlangt. In Griechenland fanden musikalische Wettspiele statt, Citharisten und Citharoeden rangen um den Lorbeer; in Rom spielten die ehrwürdigsten Senatoren und Frauen vom ersten Range öffentlich in den Theatern vor dem Volke auf

[1]) Kaiser Domitian (81—96) ließ im Jahre 95/96 seinem Vetter, dem Konsul Flavius Clemens, sowie dessen Gemahlin Domitilla „wegen schimpflicher Tatenlosigkeit“ den Prozeß machen. Beide waren, wie sich ziemlich gewiß annehmen läßt, Christen und, wie wir aus dem wunderbaren Wortlaut der Anklage vermuten dürfen, fleißige Beter und Gottesdienstbesucher. Auf jeden Fall steht fest, daß zur Zeit Domitians das Christentum in der kaiserlichen Familie Eingang gefunden hatte. — Märtyrerakten VII, übersetzt von Ernst Klein, Berlin. 1907. S. 28.

der Cithara, sogar römische Caesaren nahmen Unterricht im Citharspiele und verschmähten es nicht, in öffentlichem Vortrage künstlerische Ehren einzuheimsen. Die antike Musik wurde nicht nur von zahllosen Künstlern von Beruf, sondern auch von zahlreichen Dilettanten betrieben.

Unter den neubekehrten Christen gab es ganz ohne Zweifel viele im Sinne ihrer Zeit und also auch musikalisch gebildete Leute, die die geistlichen Gesänge der jungen Gemeinden auf der Cithara harmonisch begleiten konnten. Für das Bedürfnis des geistlichen Volksgesanges, wie der christlichen Hausmusik genügte sicher die allgemeine Übung und Bildung. Man darf daher vom geistlichen Volksliede der ersten christlichen Zeiten im Morgenlande annehmen, es sei mit Citharbegleitung harmonisierter, einstimmiger Volksgesang gewesen, gegründet auf Art und Weise der gleichzeitigen antiken Tonkunst, aber durchdrungen, gehoben und getragen vom neuen christlichen Geiste.

Der griechische Kirchenlehrer Eusebius, „der Vater der Kirchengeschichte“, der im Jahre 313 Bischof von Cäsarea in Kappadokien war, erzählt von der Kirche in Cäsarea, daß, wenn einer einen Psalm zu singen anfing, der Chor der Gemeinde unter Citharbegleitung mit dem Schlußverse volltönend einfiel.[1]) Eine Manier, die auffallend an die alte Vortragsweise der Pindarschen Epinikien mit dem Sologesange des

[1]) Eusebius. Hist. eccl. II. 16.

Chorführers und dem unter Citharklängen den Schluß zu Ende singenden Chore bei den Griechen erinnert. Es ist keineswegs unmöglich, daß die Sitte der ersten Christen, in abwechselnden Stimmen und Chören zu singen, welche in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts unter Papst Damasus auch in die Kirche des Abendlandes eingeführt wurde, daß diese Sitte auf hebräische und dadurch wieder auf alte ägyptische Einflüsse hinweist. Die Citharbegleitung geistlicher Lieder wurde auch beibehalten, als Basilius der Große, ein griechischer Kirchenvater, im Jahre 370 Bischof zu Cäsarea war. Denn Basilius erzählt, daß, „wenn der Tag anbricht, alle, die in der Kirche die Nacht im Gebet und Tränen durchwacht haben, im Einklange unter den Tönen der Cithara Gottes Lob anstimmen.“[1]) Und gerade die Christengemeinde in Cäsarea in Kappadokien wird zur Begleitung ihrer Gesänge sich wohl mit besonderer Vorliebe der Cithara bedient haben, da ja in ihrem Lande dieses Guitarreinstrument bereits seit etwa 2000 Jahren im Gebrauche war. Clemens von Alexandrien, der um 200 lebte, war ein geborener Heide, ging aber zum Christentum über, und wurde später ein berühmter Lehrer an der katechetischen Schule zu Alexandrien. In seinen auf uns gekommenen Schriften finden sich mehrere merkwürdige Stellen auch von geistlicher Musik. In einem Werke hat Clemens ein ganzes Kapitel musikalischen Inhalts mit

[1]) Ambros. II. 5. 21.

ausdrücklicher Bezugnahme auf die Zusammenkünfte der Gemeindeglieder geschrieben, und ermahnt vorzüglich zum fleißigen Gebrauche der Psalmen, Hymnen und Lieder nach der Vorschrift des Apostels Paulus in der Epistel an die Kolosser (Kap. 3 V. 16); damit sollen hauptsächlich die Gastmähler der Christen angenehm und fröhlich gemacht werden.[1]) Wenn aber einer der Anwesenden auf der Cithara spielen und dazu singen kann, so soll er keinem Tadel unterworfen sein, weil er den gerechten König David sodann nachahmt, der Gott lieb und angenehm war. In den Zeiten des Clemens waren diese Gastmähler ein Teil des öffentlichen Gottesdienstes und haben bis auf die Zeit des Augustinus (um 400) und vielleicht noch länger fortgedauert. Augustinus erzählt den Ursprung dieser Gewohnheit.[2]) Als nämlich die Heiden anfingen, haufenweise sich taufen zu lassen, wollten sie nicht gern ihre festlichen Mahlzeiten, wie früher zu Ehren der Götter, fahren lassen; man gestattete ihnen also etwas Ähnliches an den Festen der Märtyrer, und auch daß sie sich dabei zur Begleitung des Gesanges der Cithara bedienten, damit sie so nach und nach an christliche Mäßigkeit gewöhnt werden möchten.

Über den vorzugsweisen Gebrauch der Cithara beim christlichen Gottesdienst während der ersten sechs Jahrhunderte sei noch folgendes bemerkt. Der

---

[1]) Clemens Alex. Paedagog. Lib. II. cap. 4. — [2]) Augustinus Epistel 29. — Forkel. II. § 53.

Druck und die Verfolgungen, die die Christen der ersten Jahrhunderte zu erdulden hatten, konnten unmöglich einen so feierlichen Gottesdienst zulassen, wie er späterhin unter ruhigeren und glücklicheren Umständen eingeführt wurde. In den ersten Zeiten fand daher sowohl der Unsicherheit wegen, als vielleicht auch wegen der anfänglichen Unkenntnis der Melodieen, nur selten und an wenig Orten ein allgemeiner Gesang bei den christlichen Versammlungen statt, und es ist höchst wahrscheinlich auch den Umständen ganz angemessen, daß meistens nur einzelne Glieder aus der Versammlung, die am besten dazu befähigt waren, die üblichen Gesänge angestimmt haben. Wenn nun unter solchen Verhältnissen ein geistliches Lied mit einem Instrumente begleitet werden sollte, so konnte es nicht wohl ein anderes sein, als ein sanftes, das nicht weit gehört wurde und einer einzelnen Stimme angemessen war. Von dieser Art ist die Cithara von damals ebenso wie unsere heutige Guitarre gewesen, die in diesen Zeiten bei den Zusammenkünften der ersten Christen nicht nur sehr beliebt war, sondern auch wirklich, wie oben mitgeteilt, gebraucht wurde.

Als der Sieg des Christentums über das Heidentum im großen Römerreiche vollendet war, finden wir im Morgenland auch die frühesten Spuren des geistlichen Volksliedes selbst. Die heidnischen Lieder und Gesänge mußten vor den christlichen Gesängen verstummen und allmählich außer Übung kommen. Schon

im vierten und noch weit zahlreicher in den folgenden Jahrhunderten traten römische christliche Sänger auf, die nicht nur für den liturgischen Gottesdienst bestimmte Lieder dichteten und sie mit entsprechenden Melodieen versahen, — Kirchenlieder, — sondern die auch eine bedeutende Anzahl solcher Lieder dichteten und choralartig in Musik setzten, die bei außerliturgischen Anlässen, bei Hausandachten im trauten Familienkreise, zu geselliger Erbauung dienen sollten: geistliche Volkslieder. Die tiefreligiöse Richtung jener ersten Zeiten kam selbstverständlich auch in diesen Liedern zum Ausdruck, da nicht nur nie etwas Frivoles und nur selten etwas rein Weltliches den Gegenstand ihres Inhalts bildete, sondern vielmehr die meisten von ihnen durch tiefen Ernst und entschieden christlichen Charakter sich auszeichneten. Während die Namen der Autoren in ihrer weitaus größeren Mehrzahl der Vergangenheit anheimgefallen sind, sind uns doch wenigstens einige aufbewahrt worden, und zwar schon aus dem frühesten Mittelalter. Zu diesen Dichtern gehören: Juvencus, ums Jahr 330, Prudentius, gestorben 413, Sedulius, um 450, Venantius, um 550, und andere wie Hilarius, Boetius, Zmaracdus, Eugenius und Julius Speratus. Die Erzeugnisse ihrer Dicht- und Tonkunst gediehen unter eifrigster Pflege in den allerorts sich bildenden jungen Christengemeinden bald zu neuen und herrlichen Früchten, freilich in Lateinisch, der damaligen Weltsprache, und man war schon in der

ersten Hälfte des Mittelalters mit einem reichhaltigen Schatz geistlicher Volkslieder und Choräle versehen für die verschiedenartigsten außerliturgischen Anlässe und Gelegenheiten. Mögen einige Beispiele aus den „Musikalischen Spicilegien“ des Benediktiner Paters Anselm Schubiger dies dartun.[1])

Heutzutage besitzt jede Nation und jedes Land Nationalhymnen und Vaterlandslieder zur Verherrlichung der heimatlichen Erde; wenn wir aber sehen, daß schon im geistlichen Volksliede der ersten Christen „das Lied vom Vaterland“ erklang, dann sind wir doch ein wenig überrascht. Der römische christliche Dichter Zmaracdus sang solch ein Lied schon im grauen Altertume mit Worten edler Begeisterung:

Versus Zmaracdi.

Sume plectrum lingua metri
tange cordas trochei;
Aureum deprome carmen
aurea de patria.
Est ubi beata vita
et perhennis gloria.

Übertragung.

Nimm das Plektrum, nach Trochäen
Rühr die Saiten mit der Hand,
Laß ein goldnes Lied ertönen,
Sing vom goldnen Vaterland!

[1]) Schubiger's Musikalische Spicilegien. Berlin. 1876.

Wo nur Seligkeit des Lebens,
Wo nur ew'ger Ruhm bekannt.

Der Dichter folgte jedoch dem religiösen Zuge seiner Zeit; er gedenkt in seinem Liede nicht eines irdischen Vaterlandes, sondern verherrlicht das ewige, himmlische Vaterland und wünscht sehnsuchtsvoll, dermaleinst dahin zu gelangen. Dieses Lied wurde zur Cithara gesungen, wie es in den ersten Versen ausdrücklich angegeben ist, und besteht nach dem vorhandenen alten Codex aus dreizehn Strophen. Auch die Melodie ist noch vorhanden.

Eins der ältesten geistlichen Volkslieder ist ferner das „Lied beim Anzünden des Lichtes" von dem römischen christlichen Dichter Prudentius, der im Jahre 350 in Spanien geboren, im Jahre 413 starb. Das Lied zählt acht Strophen und wurde nach den auf uns gekommenen Notenzeichen auch gesungen und mit Saitenspiel begleitet. Das Lichtanzünden war eine allerdings bedeutungslos scheinende Handlung, und doch wußte sie die fromme Vorzeit mit einem erhebenden Gesange an den Urheber des Lichtes zu begleiten. Daß das Lied ursprünglich zu außerkirchlichem Gebrauch diente, zeigt schon der alte Titel:

„Versus ad incensum lucernae."

Inventor rutili	Schöpfer des hellen Lichts,
dux bone luminis.	O bester Führer du!
Qui certis vicibus	Der du die Zeiten teilst
tempora dividis.	Nach dem bestimmten Lauf.

Merso sole chaos	Schwindet die Sonne uns,
ingruit horridum.	Bricht schaurlich Dunkel ein;
Lucem redde tuis	Spende, o Christus, Licht
Christe fidelibus.	Deiner getreuen Schar!

Dieses geistliche Volkslied wurde später, im VII. und IX. Jahrhundert, auch zur liturgischen Feier des Karsamstages verwendet und mußte beim Anzünden der Osterkerzen vorgetragen werden. Von da an blieb es mancherorts noch lange Zeit als Kirchenlied im Gebrauch.

Auch das „Lied zu jeder Stunde zu singen“ von demselben Prudentius ist uns überliefert. Sein Titel lautet: „Incipit versus omni hora.“ und das Lied beginnt:

Da puer plectrum, choreis
ut canam fidelibus
dulce carmen et melodum,
gesta Christi insignia . . . .

Wollst, o Knab, ein Plektrum bringen,
Will ein Lied den Gläub'gen singen,
Süß, melodisch soll es klingen
Von den Wundern unsers Herrn.

Von der vierten Strophe ab kam dieses Lied auch in kirchlichen Gebrauch, und in einem Fragmentkodex ist uns die Melodie ebenfalls noch erhalten.

Der Kirchenvater Cyprianus, der sich im Jahre 246 hatte taufen lassen und 258 als Bischof von

Carthago den Märtyrertod erlitt, erwähnt in seinen Briefen die christliche Sitte der „Tischlieder“: vor und nach der Mahlzeit fromme Psalmengesänge vorzutragen, eine Gewohnheit, die auch im Vorbilde Christi, Matth. 26, 30, ihre Begründung fand, der selbst bei seinem letzten Ostermahle mit seinen Jüngern einen Lobgesang vortrug. Es ist anzunehmen, daß es die Psalmen 112 und 113 waren vor, und 115 und 118 nach dem Genusse der Speisen. Von diesem erbaulichen Gebrauche ließ man auch in jener herrlichen Blütezeit des Christentums nicht ab, als die blutigen Verfolgungen ihr Ende erreicht hatten; denn gerade damals verfaßte der bereits genannte Prudentius zu diesem Zwecke zwei „Tischlieder“, jedes acht Strophen zählend, das eine vor, das andere nach dem Essen vorzutragen. An der wirklichen Ausführung dieser geistlichen Tischlieder darf um so weniger gezweifelt werden, als beide in einer alten Handschrift noch erhaltenen Gesänge mit den alten Notenzeichen und Notenbuchstaben ausgestattet sind.

Die noch auf uns gekommenen Notenzeichen zu den alten geistlichen Volksliedern geben uns deren Singweise an, die ebenso wie der Choralgesang in den später folgenden Jahrhunderten, und wie heute noch in der Kirche, nur einstimmig, unisono auszuführen war, während die harmonische Zutat als Trägerin der Melodie einem Begleitinstrumente, der damals Cithára genannten Guitarre, zustand. Es liegt außer allem

Zweifel, daß diese geistlichen Volkslieder der ersten Christenheit mit Saitenspiel begleitet wurden. Oder es wäre eine contradictio in adjecto gewesen, solche Verse zu singen, mit denen z. B. das „Lied vom Vaterland“ und das „Lied zu jeder Stunde zu singen“ beginnen, wenn dabei eine Begleitung auf der Cithara gemangelt hätte.

X.

Als das römische Weltreich in Trümmer ging, und schon einige Zeit vorher, war die Verfassung der Völker Europas in dem Zeitraum von ungefähr 400 Jahren (um 200—600) in Rücksicht auf Kultur und Bildung, namentlich auch was die Musik anlangt, die traurigste, die man sich denken kann. Überall war Umsturz der Reiche, die neuen Völker verdrängten die alten aus ihren angestammten Wohnsitzen, oder unterjochten sie, verbreiteten barbarische Sitten und Gebräuche nebst allem, was den Geist des Menschen niederdrücken, nicht aber, was ihn veredeln und erheben konnte. In jenen Jahrhunderten, als die wilden germanischen Völkerstämme aus dem wilden Norden das ganze alte Römerreich überfluteten, erhielt sich die Kirche unter allen Verwirrungen und Verwüstungen dennoch ihr Ansehen, sodaß sie für die Ausbreitung der christlichen Religion ununterbrochen tätig sein konnte. Künste und Wissenschaft hatten in der Kirche Zuflucht gefunden, und waren nun gleichsam Eigentum der Geistlichen geworden, diese wurden jetzt nicht nur Lehrer der Religion, sondern überhaupt Lehrer und Erzieher des Menschengeschlechtes. Neben andern Kenntnissen und Künsten, die nun Besitztum der

Kirche geworden waren und zu deren Aufnahme und immer größerer Ausbreitung benuzt wurden, hatte auch die Musik einen vorzüglichen Schutz gefunden. Daß die Völker der nördlichen Hälfte Europas und vor allem die alten Germanen die Musik liebten und übten, ist eine durch die Geschichte erwiesene Tatsache. Allerdings war bei ihnen die Kenntnis derselben nur eine ihrem noch niederen Bildungsgrade entsprechende. Der Geschichtsschreiber Tacitus meldet, daß sie zur Verherrlichung ihrer Götter und Helden gewisse Gesänge anstimmten. Wie ihre Schlachten und Volksversammlungen, so begleiteten sie auch ihre Freudenfeste und Gastmähler mit Musik. Begreiflich war aber ihre Musik eher auf Stärke denn auf Wohlklang, und eher auf Rhythmus als auf Melodik berechnet. Daraufhin deutet wenigstens der Gebrauch mehrerer Instrumente, derer sie sich bedienten, und von denen schon frühe die Trommeln, die Cymbeln, und bei den südlichen Bergbewohnern auch „cornua alpina“ die Alpenhörner genannt werden. Einer alten Übung zufolge, die sich zum Teil bis ins XI. Jahrhundert erhielt und offenbar noch aus heidnischer Zeit stammte, veranstalteten sie auch an gewissen Tagen Tänze, bei denen der Rhythmus durch Gesang und durch begleitendes Händeklatschen eines Chorführers bestimmt wurde.[1]) Von einer wirklichen

[1]) Schubiger. Musikal. Spicilegien. Berlin. 1876. S. 137.

Tonkunst der Völker der Nordhälfte Europas, von einer Musik der Germanen in damaliger Zeit kann nicht die Rede sein, ebensowenig bei den Galliern usw. Was wir von ihnen durch Überlieferung wissen, ist eben nur das Vorhandensein einer Anlage zu dieser Kunst.

Mit dem Christentum überkamen die Germanen auch Bildung, mit der Bildung auch Künste, und von diesen insbesondere die Kunst der Musik. Das war aber kein einfaches Hinnehmen und nachahmendes Fortsetzen antiker Kunst. Es macht einen fast humoristischen Eindruck, wenn wir beim Diacon Johannes im Leben des Heiligen Gregor lesen, wie die Alemannen und Gallier sich vergeblich anstrengten, den römischen Kirchengesang auszuführen, wie ihre ungefügigen Kehlen, unfähig die Feinheiten einer Melodie hervorzubringen, nur ein rauhes, donnerndes Gebrüll und Töne hören ließen, die dem Gepolter eines bergabrollenden Lastwagens glichen. So mochten in Germanien die musikalischen Zustände noch Jahrhunderte angedauert und sich selbst um die Mitte des VI. Jahrhunderts noch nicht bedeutend verändert haben, als im Jahre 565 der christliche römische Dichter Venantius Fortunatus auf einer Pilgerfahrt nach Gallien den südlichen Teil Germaniens von Osten nach Westen durchzog, der uns einige, wenn auch immerhin nur wenige seiner Beobachtungen und Andeutungen über den musikalischen Bildungsgrad der

damaligen Landesbewohner aufbewahrt hat. Dieser Schriftsteller schreibt: „Auf diesem weiten Zuge, unter Barbaren einherschreitend, ... wo hätte ich da etwas Vernünftiges vortragen können; wo mir das rohe Seufzen soviel Gewinn brachte wie das Singen; ein Gänsegeschnatter soviel galt wie ein Schwanengesang; wo auf der oft klingenden Harfe nur barbarische Lieder (barbaros leudos) ertönten, sodaß ich unter ihnen kein musikalischer Dichter, sondern nur ein Musikus, jeder poetischen Schönheit bar, die Dichtung nicht sang, sonderu zwitscherte; wobei die Zuhörer umhersaßen, aus Bechern von Ahornholz sich Gesundheit zutranken und nach der Weise des Bachus unsinnig tobten.“ — Wenn Fortunat die Anwendung der Harfe zur Begleitung barbarischer Lieder erwähnt, so hat dieses seine volle Richtigkeit, indem er auch noch anderwärts auf ihren Gebrauch unter den „Barbaren“ hinweist. So in einem Dankgedicht an den Herzog Lupus, den er auf seiner Reise durch Germanien kennen gelernt hatte.[1])

Außer den Harfen waren in jener Zeit in Germanien, wie in Gallien und Britannien auch guitarreartige Saiteninstrumente gebräuchlich, wie man aus manchen Gedichten und Chroniken, sowie auch aus alten Glossarien sehen kann.[2]) Ihre Ahnlichkeit mit der Cithara der Römer macht es wahrscheinlich, daß sie mit den römischen Eroberungen in diese Länder

[1]) Fortunat. Lib. VIII. 7, 8, 9. — [2]) Forkel. II. § 1.

gebracht worden sind, und daß die Eingeborenen sodann die Art ihres Gebrauches von den Römern angenommen haben. So wird z. B. im „Leben des Heil. Kieranus“ berichtet, „daß König Angus von Munster (um 490) in Britannien vortreffliche Citharisten hatte, welche vor ihm die Taten der Helden in süßklingenden Liedern zur Cithara sangen.“[1]) In Gallien wurde in dem alten Arelate, dem nachherigen Arles, ein Sarkophag gefunden, auf welchem eine Cithara abgebildet ist; dieser Sarkophag stammt aus dem VII. Jahrhundert und befindet sich jetzt im Museum von Arles.[2])

Demnächst waren es vorzüglich die Mönche, welche von Rom aus zur Bekehrung der Heiden in die Länder der nördlichen Hälfte Europas ausgesandt waren, die das Saitenspiel und die Cithara bei diesen Völkern einführten. Im Jahre 596 wurde Augustin mit vierzig Gehilfen zur Bekehrung der Engländer vom Papst Gregor dem Großen ausgesandt. Die Angelsachsen lernten nun von ihnen Singen und Spielen, obwohl in Wallis der Gebrauch der Cithara zur Begleitung gewisser Nationalgesänge bereits in vollem Flor war. Daß die Mönche die Cithara mitgebracht, ist sicher, und sie spielten sie auch zu ihrem

[1]) „Regem Momoriae Angusium citharistas habuisse optimos, qui dulciter coram eo acta heroum in carmine citharizantes canebant.“ citiert in Transact. of the Royal Irish Academy Bd. XVI. T. 1. S. 225. — [2]) De Coussemaker, in Didron. Annales archéol. Paris. 1856. XVI. S. 98.

eigenen Vergnügen. Denn in dem Konzil zu Cloveshoven 747 wird sehr dagegen geeifert: die Klöster, so heißt es im 20. Canon, sollen Wohnungen stiller, ruhiger, mit Gott beschäftigter Menschen sein, nicht aber Citharisten, Musikern und dergleichen zum Aufenthalt dienen. Wenn nun auch von den zu bekehrenden oder bereits bekehrten Heiden die Cithara gern angenommen war, so übertrugen sie doch aus alter Anhänglichkeit den alten Namen des ursprünglich in ihrem Lande gebräuchlich gewesenen Harfeninstruments auf die Cithara.[1]) Die keltischen Volksstämme hatten eine „Crotta"; die Angelsachsen nannten die Cithara „Crudh"; der kymrische Name lautete „Crwth". Bei den Deutschen „Rota" oder „Rotte"; dieser barbarische Namen wird noch von den Schriftstellern des Mittelalters bis ins XIII. Jahrhundert hinein sehr oft zur Bezeichnung der Guitarre gebraucht.[2]) Die Menetriers in Frankreich begleiteten ihre Gesänge mit einer Harfe oder mit der „Rote", was aus dem Anfang einer Fabel von Gugemer deutlich hervorgeht „se dit en harpe et en rote", und die Rundgesänge, die auf der „Rote" begleitet wurden, hießen auch nach dem Namen des Instruments „Rotruenges".[3]) In einer Sammlung von Briefen des Mainzischen Bischofs des Heiligen Boni-

[1]) Zamminer. Die Musik und die musikalischen Instrum. Gießen. 1855. S. 382. — [2]) Constantinus Africanus. de morb. curat. I. — De Coussemaker. Hucbald. S. 174. — Ambros. II. S. 34. 35. — [3]) Fabliaux ou Contes du XII. et XIII. Siecle. Tom. I. — Forkel. II. § 69.

facius (680—755) heißt es unter No. 89: „delectat me quoque citharistam habere, qui possit citharizare in cithara, quam nos appellamus Rotta.“ Der Mönch Ermenrich vom Kloster Reichenau, welcher um die Mitte des IX. Jahrhunderts lebte, meldet in einem seiner Briefe, daß zu seiner Zeit vor den Haustüren Mimiker aufspielten und sich ebenso wie die tanzenden Komödianten der Rotta, auch Psalterium genannt, bedienten.[1])

Auf den damals blühenden Klosterschulen Alemanniens, zu Reichenau und St. Gallen wurde der Unterricht im Citharspiel in bedeutendem Grade gepflegt. Etwa um 850 unterrichtete der Mönch Tutilo im Kloster zu St. Gallen die Söhne adliger Eltern in allen damals bekannten Musikinstrumenten, namentlich aber im Saitenspiel, worin er sich vor allen mit Meisterschaft auszeichnete; seine Melodieen für die Rotta werden besonders und auffallend „singularis et agnoscibilis“ genannt. In der Charakterschilderung des Tutilo heißt es, daß König Carl einst demjenigen geflucht habe, der aus einem solch geschickten Musiker und fröhlichen Manne einen Mönch gemacht habe.[2]) Die jungen Adligen weihten sich wohl nicht alle dem Priester- oder Ordensstande; manche von ihnen werden das erlernte Saitenspiel wohl zu eigener und anderer Erheiterung fortgesetzt haben. Als Kaiser Konrad I.

---

[1]) Schubiger. S. 137 und folgde. — [2]) Ekkehard. de casibus monasterii St. Galli, cap. 2 in Goldast. Alemann. rer. Tom. I. P. I. pag. 24. 29.

im Jahre 912 den Schluß der Weihnachtsfeiertage im Kloster St. Gallen zubrachte und mit den Mönchen am gewöhnlichen Tische ihres Refektoriums speiste, bemühte man sich unter anderem, den Monarchen auch durch musikalische Vorträge zu erfreuen, sodaß nach Ekkehard's Zeugnis der Speisesaal des Heil. Gallus noch nie in solchen Tönen der Freude wiedergehallt hatte. Als Lehrer und Künstler im Saitenspiel wirkte auch Notker Labeo von St. Gallen (gest. 1022), einer der ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit, welcher unter seinen Schriften auch eine musikalische Abhandlung in deutscher Sprache hinterlassen hat, worin er die Bauart und Saitenbespannung der guitarreartigen Instrumente bespricht. Um dieselbe Zeit war auch der im Kloster Reichenau das Saitenspiel lehrende Mönch Hermann Contractus (gest. 1054) berühmt. Sein Schüler und Biograph Mönch Berthold erwähnt rühmend, Hermann habe sich durch Anfertigung von Instrumenten ausgezeichnet. Auf solche Weise wurden diese beiden klösterlichen Anstalten, zu denen noch immer die Söhne des alemannischen Adels sehr zahlreich zum Zwecke höherer Ausbildung hinströmten, die Veranlassung, daß die Liebe zur Tonkunst und deren Ausübung, vornehmlich im Saitenspiel auch außerhalb der Klostermauern sich immer mehr ausbreiteten.

In der Tat scheinen die ersten Anfänge des Minnegesanges, der später namentlich in diesen Gegenden

zu so hoher Blüte gelangte, in diesem Zeitraume schon stattgefunden zu haben. Man bediente sich seiner zusammen mit dem Saitenspiel zur geselligen Unterhaltung am kaiserlichen Hofe, von wo aus diese Sitte auf den niederen Adel überging. Gesang und Saitenspiel wurde in besonders hervorragender Weise am Hofe der deutschen Kaiser Konrad II. (1024—39) und seines Sohnes Heinrich III. (1039—56) gepflegt. Den Beleg hierfür liefert eine gleichzeitige Handschrift, die später aus Deutschland nach England wanderte, und dort noch jetzt auf der Universitätsbibliothek in Cambridge als Cod. 1567 aufbewahrt wird.[1]) Sie enthält eine Reihe von Liedern, von denen die jüngsten der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts angehören, und manche der freudigen und traurigen Ereignisse besingen, die den kaiserlichen Hof selber, oder ihm nahestehende Persönlichkeiten betrafen. Die weitaus größere Mehrzahl dieser Lieder war nicht etwa nur für das Lesen oder Deklamieren, sondern wirklich für Gesang mit Begleitung auf Guitarreinstrumenten bestimmt. Oder dann wäre es ganz sinnlos gewesen zu singen, wie das Lied an die Nachtigall, No. acht, beginnt, wenn eine Begleitung dazu gemangelt hätte:

„Stimm' o goldne Leier, stimme helle Melodieen an,
Jede Saite sei gespannt, und fünfzehnfältig sei der Ton.“[2])

[1]) Schubiger. Spicilegien. — Jaffe. Cambridger Lieder. pag. 18. — [2]) Aus dem Lateinischen übertragen von Schubiger.

Auf ähnliche Weise wird in diesen Gesängen noch an zahlreichen anderen Stellen eigens auf Begleitung mit Saitenspiel hingewiesen. Dieses ist der Fall bei den Nummern 18, 19, 22, 31, 33, 41 der Cambridger Handschrift. So enthält auch das Lied von der Freundschaft „Lantfried's und Cobbon's“ sogar eine besondere Einleitung, worin die Begleitung mit Saitenspiel vorgeschrieben wird: „Jeder Ton einer Cantilene entsteht durch den Zusammenklang der Saiten, durch Schlagen mit der Hand oder mit dem Plektrum, wie dieses durch den Unterschied der Töne bei den mannigfachen Saitengattungen geschieht.“ — Ebenso entschieden auf den Gebrauch des Saitenspiels zum Gesange ist im Liede auf einen gewissen „Wilhelm“ hingedeutet, welches mit den Worten anhebt:

„Rühr' die Saiten, schlag' ein Lied an mit der Rote vollem Klang,
Du, o Meister, laß ertönen deine Leier wonniglich,
Und du, Sänger, strebe aufwärts mit der Stimme in die Höh',
Beide sind zugleich vereinigt zum geheimnisvollen Sang.“

Es fehlt hiermit nicht an augenscheinlichen Beweisen, daß das Spielen von Saiteninstrumenten in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts am kaiserlichen Hofe selbst, einer zumal für jene Epoche vorteilhaft auszeichnenden Pflege sich erfreute. Das übte auf die nähere Umgebung des Hofes, und namentlich auch

auf den aus dem ganzen Reiche hier zusammenströmenden Adel den größten Einfluß aus, sodaß im ganzen Lande die Liebe zu Gesang und Saitenspiel immer mehr geweckt und genährt wurde.

Aber auch an anderen Herrscherhöfen Europas wurde das Citharspiel eifrig betrieben. So in Konstantinopel, der Hauptstadt des Byzantinischen Reiches. Einzelne byzantinische Kaiser wendeten der Musik besondere Aufmerksamkeit zu. Theophilus (829—842) soll nicht allein Hymnen gedichtet, sondern sich auch in den Kirchen am Spielen musikalischer Instrumente persönlich beteiligt, und den Geistlichen 200 Pfund Silber angewiesen haben, damit sie sich in der Musik mit besserer Muße ausbilden könnten. Der Sänger und Citharspieler Samotherus Logotheta, um 1150, stand um seiner Kunst willen bei dem Kaiser Manuel (1143—1180) in ganz besonderer Gnade.[1])

In den süddeutschen Gegenden hatte sich unterdessen die Freude an Sang und Klang auch unter dem Volke immer mehr und mehr verbreitet. Bei öffentlichen und privaten Lustbarkeiten waren es die „Spielleute“ oder „varenden Leute“, welche am meisten mit Gesang und Saitenspiel hervortraten; in Frankreich Menetriers, Minstrels in England genannt. Der erste Ursprung dieser Zunft der „Spielleute“ ist wahrscheinlich noch von den alten Barden oder von den

---

[1]) Ambros. II. S. 27.

römischen Komödianten herzuleiten, deren Geschäft von ganz ähnlicher Art war, und nur, im Laufe der Zeiten und unter veränderten Umständen, allmählich andere Namen bekommen hat. Die Absicht dieser Zunft war nicht zu unterrichten, durch künstlerisches Spiel und vornehme Vortragsweise Liebe zur Musik in die breiteren Schichten der Bevölkerung zu tragen, sondern den Leidenschaften der Großen und Reichen zu schmeicheln und das Volk zu täuschen, um dadurch die Freigebigkeit von beiden zu ihrem Besten zu lenken. Lobpreisungen, Schmeicheleien, plumper Witz u. a. m., alles gehörte in ihren Plan, was ihnen Unterhalt verschaffen, und ihr unstätes Leben fristen und angenehmer machen konnte.[1]) Indessen es fehlte nicht unter diesen Musikern an Kräften, die sich zur Erheiterung des Volkes an öffentlichen Plätzen auf irgend einem Instrument hören lassen konnten. Der alemannische Dichter Amarcius, welcher zur Zeit Heinrich III. lebte, aus dem Zürich- oder Thurgau, bietet uns in seiner im Jahre 1045 verfaßten lateinischen metrischen Arbeit eine nicht uninteressante Schilderung einer solchen Produktion, in der er sowohl die Fertigkeit des Citharisten als auch das Interesse der Zuhörer hervorhebt, und sogar auf eigene Anfertigung des Saitenbezuges hindeutet.[2])

---

[1]) Forkel. II. § 69. — [2]) Übersetzt von Prof. Büdinger in „Älteste Denkmäler der Züricher Literatur". — Schubiger's Spicilegien.

„. . . . Knappe! hierher, o mein rüstiger Knappe!
Kennst du wohl nicht einen Sänger, sprich! oder kundigen Spielmann (citharistam)?
Wisse es doch, wenn nicht lydischer Ton meine Ohren erquicket,
Dann — aber eil', denn es brennt mir das Herz vor der Lust zum Gesange,
Gleichwie die Lohe im Herd, wie des Reisers gebogene Heizung.
Doch wenn der Spielmann erscheint, nachdem um den Lohn er gedungen,
Und seine Leier beginnt zu zieh'n aus der Hülle von Ochshaut,
Strömen die Leute herbei von den sämtlichen Weilern und Plätzen,
Heften die Augen auf ihn und lauschen mit sanftem Gemurmel,
Wie er bestreicht mit den weit sich dehnenden Fingern die Saiten
(eminulis nimium digitis percurrere chordas),
Die er sich selbst aus dem nassen Gedärme der Hämmel bereitet,
Und sie bald lieblich bald sanft, bald rauschend zu schlagen sich anschickt
(nuncque ipsas tenuem, nunc raucum promere bombum).
Gleichwie den, der aus fern entlegener Gegend des Himmels,

Wo glühende Sonn' über Afrika's Fluren ergießet
Schreckliche Hitze, gelangt in ein Land, wo die frostige Gegend
Ringsum zum Eise erstarrt nur Reifen des Winters erzeuget,
Mächtiges Staunen ergreift, daß der nämliche Himmel aus zwei'rlei
Zonen besteh', aus der heißen sowohl als der fürchterlich kalten,
Also bedient er beim tönenden Spiel sich häufiger Quinten —" u. s. w.

Allmählich gelangte der Minnegesang zu immer herrlicherer Blüte, nachdem während der heftigen kirchlich-politischen Stürme des XI. und XII. Jahrhunderts die Pflege jeglicher Kunst begreiflicher Weise tief darnieder gelegen hatte. Saitenspiel war ein gewöhnliches und das erste Unterhaltungsmittel, und wo sich zwei junge Leute zusammenfanden, wurde alsbald zum Reigen gesungen und gespielt. Eine schöne Darstellung hierzu aus jener Zeit ist uns in der Holzschnitzerei einer Truhe aufbewahrt, ein Jüngling und ein Mädchen sitzen neben einander auf einer Bank und spielen jeder ein Saiteninstrument, jener eine fünfsaitige Guitarre mit ovalem gewölbten Corpus, letzteres eine siebensaitige etwas kleinere Guitarre mit birnförmigem Schallkörper. Diese Truhe befindet sich im Museum der französischen Stadt Cluny, unter der

Katalognummer 1985.[1]) Wie den Vögeln im Walde scheinen der Ritterwelt Gesang und Dichtkunst angeboren und natürlich zu sein, jedoch so, daß sie mehr als Sache des Standes und der Standesbildung erscheinen, denn des Talentes. Auch die Damen mußten damals im Gesang und auf den guitarreartigen Saiteninstrumenten geübt sein, und zwar solchen, die geschlagen und auch gegriffen wurden. Ihre musikalische Ausbildung war für sie ein Gegenstand der Eitelkeit geworden, und sie ließen sich ebenso nötigen und bitten wie heutzutage.[2]) Die gleichzeitigen Gedichte schildern nun die Erscheinung der ritterlichen Sänger als glänzend und anmutig. In Gottfried's von Straßburg „Tristan und Isolde" reitet der ritterliche Gandin von Irenland schön gekleidet, eine kleine gold- und edelsteingezierte „Rotte" auf dem Rücken zu König Marke's Hof ein. Tristan selbst, der herrliche Saitenspieler und Sänger „harpfete an der stunde, sô rehte süezen einen leih der Isôte in ir herze sleich." — Der Flor der Minnesänger, in Frankreich Troubadours, nahm nach und nach ein Ende, als Dichter wie Dante und Petrarca aufkamen.

Den Guitarreinstrumenten wurden in der ersten Hälfte des Mittelalters und noch später die verschiedensten und seltensten Namen willkürlich gegeben, außer Crotta, Rotta, Rote, Roët, auch Psalterium,

[1]) M. Viollet-Le-Duc. Dictionnaire. Paris. 1871. Tome II. S. 276. Abbildung 3. — [2]) Ambros. II. S. 257.

Psalter, Harfe, Symphonie, Leier, Chitarre, Cithare, u. a.[1]) Durch den Verkehr mit den Arabern, welche 711 Spanien erobert hatten und daselbst bis 1492 sich behaupteten, und die seit 830 ungefähr 200 Jahre Sizilien und Sardinien in ihrer Gewalt hatten, sowie ferner durch die Kreuzzüge (1096—1254) waren auch fremde Namen für die Guitarre nach Europa gekommen und gebräuchlich geworden, wie z. B. „Vihuela" in Spanien, „Pandura" und „Sambiut" in Deutschland.[2]) Es ist jedoch unter jedem dieser Namen immer nur die Guitarre zu verstehen, deren kleinasiatische Urform mit der Zeit modifiziert, handlicher gemacht, und je weiter, desto mehr unserer heutigen modernen Guitarre, im XIII. Jahrhundert bereits mit nur geringem Unterschiede, vollkommen gleich gestaltet worden war.

---

[1]) Viollet-le-Duc. II. S. 251. — Ambros. II. S. 36. 44. — Forkel II. § 69. — [2]) Praetorius. Syntagma. 1619. — Baron. Laute. 1727. — Mersenne. I. S. 9. — Terreros. Paleogr. española. Madrid. 1758. S. 52. — De Coussemaker in Didron. 16. Band. S. 110. — Ambros. II. S. 258. 546. — v. Wasielewski. Gesch. d. Instrumentalmusik im XVI. Jahrh. Berlin. 1878.

XI.

In Italien war wohl der Name „Cithara“ in der Umgangssprache schon längst zu dem noch heute überall und allgemein gebräuchlichen „Guitarre“ geworden, ehe noch gegen Ende des XII. Jahrhunderts die italienische Sprache aus den lateinischen Mundarten des gemeinen Volkes auch in der Literatur aufzutreten anfing. Jedoch kommt der Name „Guitarre“ erst

seit Beginn des XIII. Jahrhunderts

vor, Guiterne schon im XI. Jahrhundert, neben ähnlichen Namen wie Guidarra, Guiterre, Quinterna, Guinterne, Citherna, Guisterne, Quiterne, Guitarne.[1]) Man glaubte allgemein, daß der Ursprung der Guitarre in Spanien zu suchen und zu finden wäre, und man geht vielfach auch heute noch von der irrtümlichen Meinung aus, daß in Spanien die Guitarre früher als in

[1]) Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. 1606. — Mersenne. Harmon. Libri. Paris. 1635. I. S. 9. 29. — Praetorius. Syntagma. 1619. — Praetorius. Theatrum Instr. 1620. — Forkel II. § 69. — Manuscript No. 7612. Biblioth. zu Paris. S. 55. — Viollet-le-Duc. Dictionnaire. Paris. 1871. II. S. 276. — Ambros. II. S. 546. — Ambros. IV. S. 77. — Terreros. Paleogr. española. Madrid. 1758. S. 82. — De Coussemaker. Didron. Annales. Paris. 1856. 16. Bd. S. 98. 105. 108. 110. — Manuscript No. 7368. A. 14. Jahrh. Biblioth. zu Paris.

andern Ländern bekannt, und dann auch, daß sie durch die Araber und Mauren dorthin gebracht worden sei. Diese Ansicht hält jedoch ernsterer Prüfung nicht stand, selbst wenn wir von den Guitarreinstrumenten der Römer und Griechen nichts wüßten.

Seit dem XIII. Jahrhundert wird die „Guitarre“ erwähnt in den Poesien der Troubadours, und man findet sie in französischen Manuskripten dieser Zeit auch abgebildet. Dies beweist, daß die „Guitarre“ im XIII. Jahrhundert in Frankreich im Gebrauch war. Es findet sich aber nichts, daß sie vorher in Spanien bereits früher bekannt gewesen wäre. Man kannte damals die „Guitarre moresque“, welche mehr der Laute ähnte, und die „Guitarre latine“, die unserer heutigen Guitarre gleichkommt. Man könnte also höchstens nur sagen, daß die lautenähnliche „Guitarre moresque“ in Spanien ihren Ursprung hätte. Die Guitarre mit plattem, flachem Corpus hieß „Guitarre latine“ und stammte aus Italien, das heißt nur ihrem Namen nach, denn die Heimat jeder Guitarre ist ja wie wir jetzt wissen, Vorderasien. Im XII. und XIII. Jahrhundert war „latine“ ein Terminus technicus für alles, was aus Italien kam. Es ist also eher anzunehmen, daß die Spanier, welche die „Guitarre latine“ aus der Römerzeit als „Cithara“ bereits vor dem Einfall der Mauren (711) kannten, das neue lautenähnliche Saiteninstrument der afrikanischen Araber zum Unterschied von der alten — „Guitarre moresque“ nannten.

Die „Guitarre latine“ des XIII. Jahrhunderts wurde jedoch sonst gemeinhin nur „Guitarre“ genannt und hatte mit der heutigen Guitarre dieselbe Gestalt. Ein Manuskript des XIII. Jahrhunderts in der Bibliothek von Douai gibt uns eine genaue Abbildung. Das Corpus ist platt und achtförmig, der Hals lang und schlank, das Wirbelbrett nur leicht zurückgebogen; nur zwei Schalllöcher rechts und links von den Saiten statt eines in der Mitte der Schalldecke machen den einzigen Unterschied zwischen der Guitarre von damals und der von heute aus. Eine ebensolche Guitarre aus dem XIII. Jahrhundert ist abgebildet in Coussemaker's Hucbald Pl. V. No. 6, wo sie ein Engel mit einem Plektrum spielt.[1]) Die „Guitarre moresque“ des XIV. Jahrhunderts ist bildlich dargestellt in dem Manuskript No. 9025 der Königlichen Bibliothek in Brüssel, und in No. 7378 der Pariser Bibliothek: es sind kleine lautenartige Instrumente, kleiner als die „Guitarre latine“, mit bauchigem, birnförmigem Corpus und mit kurzem, breitem Hals, mit doppelten oder sogar dreifachen Saiten. Die „Guitarre moresque“ und die „Guitarre latine“ waren aber auch im Ton und in der Spielweise von einander verschieden. Der Gelehrte Ducange (gest. 1688) zitiert eine Rechnung aus 1348, nach der der Herzog der Normandie und von Aquitanien in seinen Diensten zwei Spieler hatte, einen für „Guiterne

[1]) De Coussemaker. Memoire sur Hucbald. Paris. 1841. Taf. V. No. 6.

latine", und einen für „Guiterne moresche". Ferner: ein Tagesbefehl von Charles V., aus dem Monat Mai 1364, bestimmt zum Dienst beim Prinzen den Menestrel „Richard Labbé, jouer de guiterne moresche", und einen andern „Hautmer, jouer de guiterne latine". Jene hatte mehr scharfe, hohe Töne, letztere klang weicher und tiefer und war auch bedeutend größer. Diese Unterschiede in Form und Ton bestätigt auch eine Stelle in dem Gedicht des Archipreten de Hita Juan Ruiz, (um 1350):[1])

„Alli salian gritando la Guitarra Morisca
De las voces aguda et de los puntos arisca,
El arpudo Laud, que tiene punto á la trisca
La Guitarra ladina con estos se aprisca."

M. Soriano-Fuertes, welcher dieses Gedicht ebenfalls in seiner Geschichte der spanischen Musik (1835) aufführt, bemerkt in einer Fußnote, daß die Guitarre ladina unsere moderne Guitarre sei.[2]) Anfangs des XIV. Jahrhunderts suchte man die Eigentümlichkeiten der „Guitarre moresque" und der „Guitarre latine" in einem Instrumente zu vereinigen, welches man wieder mit dem alten Namen Cithara belegte. Diese Cithara des Mittelalters hatte einen gedrungenen achtförmigen Schallkasten, kurzen, breiten Hals mit fünf Bünden und drei doppelchörigen Saiten, das Schallloch in der

[1]) Körte. Laute. Leipzig. 1901. — Ambros. II. S. 546. — Terreros. Paleogr. española. Madrid. 1758. S. 82. — [2]) De Coussemaker. u. Didron. Paris. 1856. XVI. Bd. S. 105.

Mitte; ein solches Instrument ist abgebildet im Manuskript No. 7368 A, XIV. Jahrh. der Bibl. imp. in Paris. Der Zeichner hat über dieses Bild „chitara“ geschrieben, und „guitare“ über die Guitarre, welche gleich darunter auf derselben Seite abgebildet ist. Guitarren mit flachem, kreisrundem Corpus, langem Hals, dessen Wirbelkasten fast spitzwinklig zurückgebogen ist, hießen „Pandora“; ein solches Instrument ist abgebildet im Bréviaire des Philippe de Bon (1419—1467), welches in der Bibl. royale in Brüssel aufbewahrt wird. Die Abbildung der Guitarre auf dem Manuskript von „Tristan und Isolde“ in der Bibl. impériale zu Paris zeigt ein dreisaitiges Instrument mit achtförmigem Schallkörper, dessen 3 Saiten der Spieler mit einem Plektrum anschlägt.[1])

Im deutschen Mittelalter gestalteten sich die Zeiten für musiktreibende Dilettanten immer günstiger, als gegen Ende des XIV. Jahrhunderts jede Reichsstadt, innerhalb deren Mauern schon früher die Minnesänger mit dem Adel, und dann deren Nachfolger die Meistersänger mit den Handwerktreibenden eine Zufluchtsstätte gesucht und gefunden hatten, auch öffentliche Saitenspieler und Pfeifer in ihrem Solde hielt. Auf Anordnung des Rates hatten diese an gewissen Tagen und zu bestimmten Stunden an öffentlichen Plätzen zur Unterhaltung und Belustigung der Einwohner ihre angelernten Weisen auf ihren Instrumenten vorzutragen.

[1]) Viollet-le-Duc. Paris. 1871. II. S. 276.

Solche musikalischen Genüsse gewährten damals amtlich angestellte Tonkünstler den Bewohnern der Stadt Basel, in deren Chronik aus dem XIV. Jahrhundert auch ein öffentlicher Lautenspieler namens Obrecht besonders angeführt wird. Um diese Zeit fing man bereits an, die von den Arabern erhaltene Laute zu spielen und jedem andern Musikinstrument vorzuziehen. Die Guitarre mit ihren fünf oder sechs Saiten hatte diesem, mit doppelter bis vierfacher Anzahl von Saiten bespannten, volltönigen Instrument gegenüber keinen leichten Stand. Indessen hatte die Guitarre vor der Laute doch wesentliche Vorzüge: sie war handlicher, ihr Hals war schlanker und erleichterte dadurch der linken Hand das Greifen der Töne auf dem Griffbrette; dazu kam, daß das Reinstimmen der Saiten bei den wenigen Saiten der Guitarre viel schneller von statten ging, als bei der vielsaitigen Laute. Für die Beliebtheit der Guitarre auch neben der Laute erscheint es als Beweis nicht unbedeutsam, daß bereits 1536 der Spanier Don Luys-Milan aus Valencia eine Guitarreschule, das „Libro de musica de vihuela de mano“ herausgab. Dieses Werk befindet sich in der Bibliothèque Nationale zu Paris. Die „Vihuela de mano“ war, wie schon vorhin bemerkt, eine Guitarre mit 6 Saiten. In dem Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española, 1606, findet sich darüber folgende Erklärung: „Vihuela, une sorte d'instrument qui ressemble à la guiterne et n'a que six cordes; uno

stormento da sei corde come la chitara.“ Die Tabulatur der Vihuela stimmte mit derjenigen der Guitarre überein.[1]) Im Jahre 1610 war in Rom als Meister im Guitarrespiel Flaminio Flamini, Ritter vom Orden des Heil. Stephan, berühmt, und dieser gab ein Guitarrealbum „Vilanellen mit Guitarre“ heraus.[2]) Zu Beginn des dreißigjährigen Krieges (1618—48) schreibt Praetorius über den Gebrauch der Guitarre, daß sie in Italien wohl „zum Schrumpen“ gebraucht werde, „es können aber nichts destoweniger auch andere feine anmutige Cantiunculae und liebliche Lieder von einem guten Sänger und Musico vocali darauf musiziert werden.“[3]) Praetorius nennt die Guitarre „Quinterna“ oder „Citherna“, und beschreibt sie als ein Instrument mit vier oder fünf Chorsaiten und mit geradem, plattem Corpus ohne Bauch wie die Pandura; die dazugehörige Abbildung zeigt eine Guitarre in Achtform wie unsere heutige, mit aufgeleimtem Steg, fünf doppelchörigen Saiten, einer Chanterelle, und mit neun festen Bünden; das Griffbrett reicht nur bis zum Corpus wie bei der Laute, es ist jedoch schmaler und länger; der Wirbelkasten ist nur wenig zurückgebogen und mit einer kleinen holzgeschnitzten Büste verziert.[4]) Der Spanier Ludovicus de Briçñeo ließ im Jahre 1626 zu Paris sein „Tañer et templar la Guitarra“ erscheinen, eine

---

[1]) v. Wasielewski. Berlin. 1878. — [2]) Ambros. IV. S. 77. — [3]) Michaël Praetorius. Syntagma. 1619. — [4]) Michaël Praetorius. Theatr. Instr. 1620.

Methode die Guitarre zu spielen.[1]) Die Guitarre hatte damals in Spanien nur fünf doppelchörige Saiten, sonst aber dieselbe moderne Form wie heute; eine genaue Abbildung zeigt uns eine achtförmige, schön proportionierte Guitarre mit einer kunstvoll ausgeschnittenen Rosette im Schallloch.[1]) Zur Erzielung eines vollen Tones gab man der Guitarre in jener Zeit öfters einen gewölbten Boden.[2]) Der gelehrte deutsche Jesuit Kircher (gest. 1580 in Rom) hat in seiner „Musurgia“ zwei Guitarren abgebildet, davon eine mit achtförmigem, flachem Resonanzkasten wie unsere heutige Guitarre, die andere aber mit plattem, mandelförmigem Corpus, auf dessen schmalem Ende das Griffbrett mit noch sechs Bünden aufliegt, der Hals ist ebenso lang wie der Schallkörper, das Griffbrett hat sechzehn Bünde, der nur wenig zurückgebogene Wirbelkasten ist mit einer kleinen Büste geschmückt. Beide Guitarren mit schönen, kunstvoll geschnitzten Rosetten im Schallloch.[3]) Der Kammermusiker De St. Luc am Hofe Louis' XIV. spielte meisterhaft sowohl die Guitarre wie die Laute. Kurfürst Friedrich III, der später (1701) Preußen als Friedrich I. zum Königreich erhob, wollte ihn auch einmal hören und ließ ihn nach Berlin kommen, bei der „Festlichkeit anläßlich der Vermählung des

---

[1]) F. Marini Mersenni Harmonicorum libri. Paris. 1635. S. 29. — [2]) Körte. Laute 1901. u. Mersenne. — [3]) Athanasius Kircher. Masurgia. Rom. 1650, I. S. 477. Fig. V. u. VI.

Casselischen Erbprintzens mit der Churbrandenburgischen Princessin zu Berlin im Jahre 1700 zu musizieren.“ Eine charakteristische Schilderung aus Herrn von Besser's Schriften S. 378 möge hier eine Stelle finden: „den 6. Junii zu Mittage ward die Tafel in dem Oraniensaale gedecket, und bei derselben nur mit einer stillen Musik aufgewartet, nämlich mit der Guitarre, Laute und Theorbe, die der französische große Künstler De St. Luc mit einer fast entzückenden Lieblichkeit rührte.[1])

Die Laute fing bald an, ganz zu verschwinden, obwohl man sie nach dem Vorbild der Guitarre handlicher und praktischer umzugestalten versucht hatte. Die letzten Lautenisten in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts hatten de facto ihre Lauten bereits einfach besaitet wie die Guitarre.[2]) Und wiederum versuchte man auf mancherlei Art, der Guitarre einen volleren, lautenähnlichen Klang zu geben; ein gewölbter Klangkörper machte es indessen auch nicht. Denn wie wir heute an teureren guten Guitarren wahrnehmen können, ist die Resonanz bei sogenannten Meisterguitarren mit flachem, handlichem Schallkasten ebenso gut wie bei Guitarren mit gewölbten Original-Lautenkörpern. Und so war man, wie bereits im XVII. Jahrhundert, wieder

---

[1]) Aus „Preußische Königsgeschichte“ von dem königlichen Ober-Zeremonienmeister von Besser. Berlin. 1702. — Ambros. IV. S. 341. — [2]) Kiesewetter. Lauten-Tabulatur. Musik. Ztg. 33. Jhrg. 1831.

darauf verfallen, statt sechs einfacher, sechs doppel- oder sogar dreichörige Saiten aufzuspannen, um dadurch eine größere Klangfülle zu erreichen. Hierbei fühlte man dann aber wieder die Schwierigkeit des Reinstimmens wie bei der vielsaitigen Laute. Der berühmte englische Musikhistoriker Charles Burney, der sich mit seiner „General history of music" ein dauerndes Denkmal gesetzt hat, berichtet uns von einem portugiesischen Abt, den er im Jahre 1773 auf einer seiner musikalischen Entdeckungsreisen in Wien kennen lernte, wie dieser Abt mit dem Reinstimmen der dreichörigen Saiten seiner Guitarre sich abmühte. Die Art und Weise, wie sich der Abt zu helfen wußte, und die Charakterschilderung dieses Guitarrespielers sind so sehr interessant, daß es sich lohnt, die Geschichte dieses Abtes an der Hand von Burney's Tagebuch wiederzugeben.[1])

„In Wien. Se. Königl. Hoheit der Herzog von Braganza, ein vortrefflicher Kenner der Musik, gab mir Nachricht von einem portugiesischen Abbé, dessen schon vorher Lord Viscount Stormont, englischer Gesandter in Wien, und der Kaiserliche Hofmedicus Herr L'Augier, ein guter Flügelspieler und großer Musikkenner, als eines Mannes von besonderem Charakter erwähnt hatten. Es ist ein zweiter Rousseau, aber noch mehr originell; er läßt sich ungemein schwer sprechen; schlägt jede Hülfeleistung an Geld oder

[1]) Burney's Tagebuch. II. Bd. Hamburg. 1773.

Geschenken aus, obgleich er nichts hat, wovon er lebt, als was ihm sein Meßlesen einbringt, welches täglich ein Siebenzehner sein mag. Er will ein für allemal unabhängig leben, und haßt es, daß die Welt von ihm sprechen soll, und fast eben so sehr, mit jemand darin zu sprechen. Indessen meinte der Herzog von Braganza, er würde gerade soviel über ihn vermögen, daß er mich mit ihm bekannt machen könnte; und der Herzog versprach sein Möglichstes zu tun, diesen außerordentlichen Menschen zum Mittagessen bei Exzellenz Lord Stormont mitzubringen.

Seine Meinungen über die Musik sind ebenso sonderbar wie sein Charakter. Er spielt sehr gut auf der großen spanischen Guitarre, obgleich in einem sonderbaren Stile mit wenig Melodie; in Ansehung der Harmonie und Modulation aber ist er sehr originell und angenehm. Er ist ein offenbarer Feind des Rameau'schen Systems, und hält seinen Fundamentalbaß für die allerabgeschmackteste Erfindung, weil solcher durch sein unaufhörliches Bestreben nach Schlußklauseln, aller Phantasie, allem Zusammenhange und aller Fortschreitung in den Weg tritt. Das Fallen einer Quinte oder Steigen einer Quarte schneidet alles kurz ab, oder läßt das Ohr, welches an einen solchen Fundamentalbaß gewöhnt ist, so lange unruhig, bis eine Passage geendet worden.

Die musikalische Gesellschaft, die darnach bei Lord Stormont speisete, war auserlesen, und im höchsten

Grade unterhaltend und angenehm. Sie bestand aus dem Prinzen Poniatowsky, Bruder des Königs von Polen, dem Herzog von Braganza, dem Portugiesischen Minister, dem Grafen und der Gräfin Thurn und Taxis, Herrn L'Augier, dem gefeierten Componisten Gluck nebst Frau und Nichte, dem Abbé Costa u. s. w. Dieser Abbé ist der sonderbare Musiker, dessen ich bereits erwähnt, der es für sich zu klein hält, in fremde Fußstapfen zu treten, und also, sowohl als Componist wie als Spieler, sich einen neuen Weg bahnte, welcher unmöglich zu beschreiben ist. Alles was ich von seinen Produkten sagen kann, ist, daß darin mehr Sorgfalt auf Harmonie und ungewöhnliche Modulation verwendet ist, als auf die Melodie: und daß es allezeit wegen der vielen Bindungen und Brechungen schwer ist, die Taktart ausfindig zu machen. Indessen tut seine Musik, wenn sie gut gespielt wird, eine sonderbare und angenehme Wirkung, dabei aber ist sie allzusehr ein Werk der Kunst, um andern als gelehrten Ohren ein großes Vergnügen zu gewähren. Dieser Abbé besitzt eine ebenso große Liebe zur Unabhängigkeit wie Rousseau; so arm er ist, schlägt er doch jeden Beistand von den Reichen mit solcher Unbiegsamkeit aus, daß der Herzog von Braganza und er ungefähr vierzehn Tage oder drei Wochen über einen Vorfall einen Zwist hatten, worin doch zuletzt der Abbé den Sieg behielt. Der Umstand war dieser, der Abbé wünschte sehr angelegentlich, das Griffbrett

seiner Guitarre zu verbessern. Sie ist mit Darmsaiten bezogen, und jede Chorde ist dreifach. Nun fand er oft, daß diese Saiten, obgleich noch so rein im Einklange, so lange er sie bloß allein anschlug, verstimmt waren, wenn er den Finger daraufsetzte, und zwar bei einigen Bünden mehr als bei andern. Um der Sache abzuhelfen, ward ein geschickter Mechanicus aufgesucht, der mit vieler Mühe und Nachsinnen unter jede Chorde bewegliche Bünde erfand; allein da solche von Messing gemacht worden, und den Künstler viele Zeit gekostet hatten, so forderte er dafür vier oder fünf Gulden; eine Summe, die der Abt nicht imstande war aufzubringen; und dennoch wollte er auf keine Weise zugeben, daß der Herzog für ihn bezahlte. Endlich ward dem Streite dadurch ein Ende gemacht, daß der Herzog das Instrument für den ersten Preis an sich nahm, und der Abt eine einfachere und wohlteilere Methode erfand, das Griffbrett an einer andern Guitarre zu ändern; und dies brachte er auf folgende Weise zustande: er legte unter das Ebenholz, womit das Griffbrett verniert war, in der Länge ebensoviel Darmsaiten, als womit das Instrument bezogen wird; darauf machte er an den Stellen der Bünde soviele Einschnitte in das Ebenholz oben, daß die unterliegenden Saiten bloß zu liegen kamen, und unter diese legte er kleine bewegliche Schnittchen Ebenholz, durch welche die Chorden auf seinem Instrumente in allen Tönen rein wurden. Dieses Griffbrett kann er nach Gefallen

seitwärts abschieben; und dieser Kunstgriff war um desto nötiger, als seine Modulation gar sehr gelehrt und fremd ist. Allein seine Kompositionen sind nicht origineller in diesem, als im Punkte des Taktes, welcher seiner Sonderbarkeit wegen sehr schwer zu fühlen ist, und es einem also sehr schwer wird, ihn nur einigermaßen richtig zu halten. Er spielte vor Tisch auf seiner Guitarre in zweierlei Taktarten ein Andante und ein Allegro. Am Tische saß ich zwischen dem Chevalier Gluck und diesem Abbé, und wir alle drei schwatzten mehr, als wir aßen.

Nach einigen Tagen kam der portugiesische Abbé des Morgens in aller Frühe zu mir, und nach einem langen musikalischen Gespräche nötigte er mich nach seiner Wohnung, um in Ruhe und Frieden einige von seinen Kompositionen auf der Guitarre zu hören, welches bei Lord Stormont unmöglich gewesen. Er haßet es auf den Tod, mehr als zwei oder drei Zuhörer auf einmal zu haben. Ich folgte ihm nach seiner Dachkammer, die noch ein wenig höher lag, als zweimal zwei Stockwerke. Hier spielte er die nämlichen Stücke wie beim Lord Stormont, aber mit mehr Wirkung in ruhiger Stille. Er ist völlig Original in seinen Ideen und in seiner Modulation.“ —

Als Burney in Venedig war, hörte er auf dem St. Markusplatze auch den Gassenmusikanten zu, wovon einige in Banden waren und eine oder zwei

Stimmen begleiteten; zuweilen war nur eine Stimme mit einer Guitarre, und zuweilen zwei oder drei Guitarren zusammen. „In der Tat ist es nicht zu verwundern, daß die Gassenmusik hier nicht geachtet wird, da die Leute an allen Ecken damit gesättigt werden.“ Besonders war Burney von den Klängen des Guitarrespiels in der einsamen Stille der Nacht entzückt und sagt von dieser nächtlichen Musik mit der Wiedergabe eines Shakespearschen Zitates: „Mir däucht sie viel süßer als am Tage. Die Stille gibt ihr die Kraft. Ich denke, die Nachtigall, wenn sie am Tage sänge, wo jede Gans schnattert, würde für keine bessere Sängerin gehalten werden als die Grasmücke.“

„Me thinks it sounds much sweeter than by day.
Silence bestows the virtue on it. — I think
The nightingale, if she should sing by day,
When every goose is cackling, would be thought
No better a musician than the wren.“ —

Zu Anfang des XIX. Jahrhunderts wurde die Guitarre in Deutschland sehr beliebt, ein S. Molitor und ein Mauro Giuliani lieferten für die Guitarre Kompositionen, welche gewissermaßen als vollständige Partituren, obwohl in einer Zeile, angesehen werden können, und welchen die alten Lautenisten nichts Ähnliches entgegen zu setzen haben. Mauro Giuliani hat den Lautenisten gezeigt, wie man auf allen Bünden aufzusetzen verstehen und doch ihre Tabulatur entbehren konnte.[1])

[1]) Kiesewetter. Lautentabulatur, 1831.

Am Preußischen Königshofe wurde die Guitarre ebenfalls hochgeschätzt. Preußens unvergeßliche Königin Louise soll eine Lyraguitarre gespielt haben. Nicolò Paganini (gest. 1840) war ein ebenso großer Künstler auf der Guitarre wie auf der Violine; seine Zeitgenossen waren im Zweifel, welches Instrument er besser spielte; er hat auch viele Kompositionen für Guitarre zusammen mit Violine hinterlassen.[1]) Der jugendliche Theodor Körner, der Dichter von „Leier und Schwert“ versprach als Kind auf der Violine etwas zu leisten, als er jedoch die Guitarre, welche seinem Vater von Friedrich von Schiller verschafft war, kennen lernte, entschied sich der Knabe für letztere und blieb ihr stets treu; seine „Leier“ begleitete ihn sogar mit ins Feld, wo der edle Sänger 1813 den Heldentod starb. Das Guitarreinstrument Paganini's wie auch das eben erwähnte Körner's, welche beide aufbewahrt werden, haben achtförmíge Schallkörper. In der Königlichen Sammlung alter Musikinstrumente in Charlottenburg befindet sich die ebenfalls achtförmig gestaltete Guitarre von Carl Maria von Weber, der sie als Begleitinstrument zu seinen Liedern meisterhaft zu spielen verstand. In seiner Biographie[2]) heißt es: „Der Liederschatz, den Carl Maria von Weber hinterlassen hat, und auch manche von den gelungenen

---

[1]) Rivista Musicale Italiana. V. Torino. 1898 S. 830. —
[2]) Max Maria von Weber. C. M. v. Weber, Ein Lebensbild. I. Leipzig. 1864—66. S. 189.

Liedern Gottfried Weber's werden aus ihrer temporären Vergessenheit aufleben, wenn die Welt einmal von der heutigen Superfoetation und der Kost, mit denen die heutigen Komponisten sie bewirten, übersättigt, zur Schlichtheit und Größe echter Kunst zurückkehren wird. Die meisten der von C. M. v. Weber und von Gottfried Weber komponierten Lieder waren mit Guitarrebegleitung gesetzt. Der Mißbrauch, der in der romantischen Richtung später mit dem Guitarre-„Geklimper" getrieben worden ist, hat das einfache Instrument, dessen Natur es so sehr für die Begleitung des Gesanges geeignet macht, sehr mit Unrecht in Mißkredit gebracht. Es ist für die passende Sekundierung einfacher, besonders deklamatorischer Gesänge wie geschaffen; ja, es gibt viele der schönsten Liederkompositionen, die geradezu diese Art von Begleitung fordern, und die nicht allein den Klang und das Tonwesen der Klavierbegleitung als ihnen antipatisch zurückweisen, sondern sogar mit derselben, für den fein empfindenden Sinn, total ihren Charakter einbüßen." — Der als Organist an der Nikolaikirche zu Leipzig und als Musikschriftsteller bekannte Carl Ferd. Becker würdigt die Guitarre ebenfalls als Begleitinstrument; sie sei „zur Unterstützung einer Singstimme ungemein geeignet und leicht zu erlernen.[1])

---

[1]) Carl Ferd. Becker. Die Hausmusik in Deutschland im 16., 17. u. 18. Jahrhundert. Leipzig. 1840.

In der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts baute man in Frankreich Guitarren in Form von Lyren, die mit Griffbrett versehen waren; und ein Musikdirektor Birnbach in Berlin erfand eine Bogenguitarre.[1]) Jedoch haben sich diese Formen nicht erhalten, man trifft sie nur noch in größeren Sammlungen.

Durch die vervollkommneten Klavierinstrumente wurde dann die Guitarre zurückgedrängt, sogar von ihrem ureigensten Gebiete der Liedbegleitung; das hat indessen nur einige Jahrzehnte angedauert. Denn mit dem Klavier zum Volksliede hat man nicht eben ermunternde Erfahrungen gemacht, es leidet dabei stets die Verständlichkeit des Textes, der doch einen wesentlichen Bestandteil des Liedes bildet. Um wieviel musikalischer mutet da das Accompagnement der Guitarre an, das die Stimme trägt, statt sie niederzuhämmern, das sie wie ein feines, tönendes Aroma zu umgeben scheint und ihr die volle Freiheit der Bewegung läßt. Dazu kommt, wenn der Sänger sich selbst begleitet, die nicht zu unterschätzende Einheitlichkeit des Ausdrucks, auch die leichte Transportierbarkeit des Instruments, und die namentlich den Nachbarn so erfreuliche Diskretion des Klanges.[2]) Es ist mit Freude zu begrüßen, daß das Guitarrespiel während der letzten Jahre, nachdem

---

[1]) Schneider. Musik. Instr. 1834. — [2]) Vergl. Dr. Richard Batka, Prag. Deutsches Flugblatt No. 2. 1904, herausgegeben vom „Dürerbund in Österreich".

andere Länder vorangegangen, auch bei uns in Deutschland wieder Mode geworden, und dadurch die durch eine uralte Geschichte ausgezeichnete Guitarre für vornehme Hausmusik wieder zurückgewonnen ist.

XII.

Schluss.

Es wäre noch zu erwähnen, daß auch die Inder seit alter Zeit Guitarren haben, welche jedoch bei ihnen nicht indigen sind, sondern wahrscheinlich von ihren westlichen Nachbarn, den alten Sumerern, dann deren Nachfolgern den Assyrern und Persern, und vielleicht auch während der Diadochenzeit nach Alexanders des Großen Tode dorthin gekommen sein mögen. Eine Guitarre nennen die Inder „Magoudi", welche in ihrer Form sehr an die Pandura oder Tambura der alten Assyrer, Perser und Araber erinnert.[1]) Vorzüglich bedienen sich indische Schlangenbeschwörer der „Magoudi", um ihre Tiere tanzen zu lassen. Der Engländər Jones hatte von seinen Reisen aus Hindostan eine ganze Reihe sogenannter „Ragmalas", gemalter indischer Mythen und Legenden mitgebracht. Auf einem dieser Täfelchen spielt vor einem fürstlichen Ehepaare ein Mädchen eine dreisaitige Guitarre mit flachem, wappenförmigem Corpus, das mit langem Hals und Griffbrett ausgestattet ist. Das uralte Nationalinstrument der Inder die „Vina",

[1]) Panofka. „Argos Panoptes". Berlin. 1839. Abbildg. Taf. III. No. 4.

ist keineswegs ein Guitarreinstrument und kann mit der „Magoudi“ oder mit der eben erwähnten dreisaitigen Wappenform-Guitarre nicht verglichen werden.[1]) Das Corpus der Vina besteht aus einem zylindrischen Rohre, oft einem Bambusrohre von etwa drei Fuß sieben Zoll Länge, das Griffbrett ist $21^6/_8$ englische Zoll lang und zwei Zoll breit. Hier sind neunzehn Stege, ähnlich dem Stege unserer Geigen, hinter einander angebracht. Diese Stege sind nicht unbeweglich auf dem Griffbrett fixiert, sondern werden vom Spieler mit Wachs befestigt. Darüber sind vier Saiten gespannt, die übrigen drei sind Bourdons. Die Saiten sind von Metall. Die Resonanz des Instruments wird durch zwei hohle Kürbisse (Gourds) im Durchmesser von fünfzehn Zoll bewirkt, welche an der unteren oder Rückseite des Bambusrohres an den Enden des Rohres befestigt sind. Da die Vina das Lieblingsinstrument der Hindostaner ist, so wird sie oft in orientalischem Geschmacke reich und luxuriös ausgestattet, indem das Bambusrohr und die beiden Kürbisse mit Blumen und vergoldetem Laubwerk bemalt werden. Bis zum fratzenhaften abenteuerlichen Instrumenten begegnen wir in Hinterindien, das zwischen der verhältnismäßig sehr bedeutenden Kultur Vorderindiens und der urtümlichen Einfalt und Rohheit der Südseeinsulaner eine eigentümliche

[1]) Jones. Die Musik der Inder. Erfurt. 1802. Tafel III. Zamminer. S. 377. — Ambros. I. S. 507.

Mittelstellung einnimmt, und wo sich auch das geschnörkelte chinesische Wesen bereits ankündigt. Es ist sehr bezeichnend, wenn die Birmanen dem Schallkasten einer Guitarre, mit zwei seidenen und einer kupfernen Saite, „Patola“ geheißen, die Form eines eidechsenartigen Ungetüms oder eines Alligators geben, gleichsam einer Mischung von hindostanischer Sentimentalität und südseeinsularischer Menschenfresserei. Am Corpus der geschnitzten Bestie sind drei Schalllöcher angebracht, die der Resonanz zum Austritte dienen. Die „Takkag“ der Siamesen entspricht der „Patola“ der Birmanen. Diese Saiteninstrumente deuten neben den zahlreichen Trommeln, Gongs, Cymbeln und anderen ähnlichen Instrumenten die Nähe Chinas in bedenklicher Weise an.[1]) Auch bei diesem uralten Nachbar-Volke der Inder, bei den Chinesen, ist die Guitarre keinesfalls beheimatet. Während dem Chinesen seine Trommeln und Glockeninstrumente ans Herz gewachsen sind, daß er diese Instrumente durch Vergoldung, Bemalung und Schnitzwerk, mit Drachen, Paradiesvögeln, mit Quasten usw. in der unerhörtesten Weise herausputzt, läßt er dagegen die fremde, importierte Guitarre fast ganz unberücksichtigt, indem er sie schlecht und nachlässig, oft aus kaum geglättetem rohen Holze verfertigt.[2]) Der Merkwürdigkeit wegen sei noch die „Jarana“ der Indianer in Mexiko genannt, eine kleine viersaitige

[1]) Ambros. I. 508. 509. — [2]) Ambros. I. 562.

Guitarre, welche zur Begleitung von Gesang und Tanz gespielt wird, zu deren Corpus ein Armadillpanzer Verwendung findet.[1]) Ein schönes Exemplar besitzt die Königliche Sammlung alter Musikinstrumente in Charlottenburg. Auch in der amerikanischen Abteilung des Kgl. Museums für Völkerkunde zu Berlin befindet sich von den Indianern Bolivias eine Guitarre mit einer Gürteltierschale als Resonanzkasten, ferner von den halbzivilisierten Stämmen des innern Brasiliens ein paar Guitarren mit flachen Klangkörpern, und von Indianern der Waldsteppen Argentiniens ein primitives einsaitiges hölzernes Instrument. Aber offenbar sind es alles Imitationen europäischer Instrumente, die seiner Zeit von den Spaniern nach Amerika gebracht worden sind. In dem vorspanischen Amerika sind Saiteninstrumente irgendwelcher Art vollständig unbekannt.[2]) Bei den Negern des schwarzen Erdteils finden wir ebenfalls Guitarren, welche den altägyptischen sehr ähnlich und wahrscheinlich in uralter Zeit von den Ägyptern den angrenzenden Negerstämmen überkommen sind. Aus den Ländern des Nordrandes Afrikas sind sie durch die islamitischen Eroberungen verdrängt worden; wenden wir aber unsere Blicke weiter südwärts, so finden wir die antiken ägyptischen

---

[1]) Christian Carl Sartorius. Zustand der Musik in Mexiko. — Ambros. I. S. 567. — [2]) Eduard Seler. Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde. Bd. II. Berlin. 1904. S. 695—703.

Guitarren wieder, und zwar hauptsächlich im westlichen und zentralen Sudan. Der Weg der Ausbreitung war durch den Lauf des Nil gegeben. Im Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin befindet sich eine sehr reichhaltige Sammlung von Saiteninstrumenten aus allen Gegenden Afrikas. Die den Guitarren ähnlichsten Saiteninstrumente haben die Tibati- und die Bassari-Neger. Wie bei den altägyptischen Guitarren sind die Saiten gewöhnlich an Lederriemen angebunden, welche mit lang herabhängenden Enden um das Halsende gewickelt sind. Der Resonanzkörper besteht entweder aus Flaschenkürbis oder aus Holz, ist halbkugelig oder trogförmig, oder er hat die ovale Form einer Mandoline.[1]) Es ist als sicher anzunehmen, daß weder die Afrikaner vor den Ägyptern, noch die Amerikaner vor 1492, vor der Entdeckung der Neuen Welt durch Columbus, Guitarreinstrumente gekannt oder gehabt haben, und der Nachweis dürfte gelungen sein, daß die Guitarre in Vorderasien ihren Ursprung hat, und vom Euphrat- und Tigrislande aus, seit ihrer Erfindung in praehistorischer Zeit, zur Verbreitung über alle Erdteile gelangt ist.

[1]) Ankermann. Die afrikan. Musikinstrumente (Sonderabdruck aus dem Ethnologischen Notizblatt, Bd. III. Heft 1) Berlin. 1905. S. 11. 119. 120. Abb. S. 11. No. 11. 12. 13. 14

Berichtigungen.

Seite 3 Zeile 7 „vorgeschritten“.
„ 12 „ 12 „Euböa“.
„ 21 „ 7 „nichts Bestimmtes“.
„ 21 Fußnote „Erman“.
„ 30 „ „Lepsius“.
„ 35 Zeile 5 „Gastmählern“.

Der Fußnote auf Seite 49 ist anzufügen: Vergl. auch Ed. König. Glaubwürdigkeitsspuren d. Alt. Testaments. Gr.-Lichterfelde. 1907.

Edmund Stein, Buchdruckerei, Potsdam.